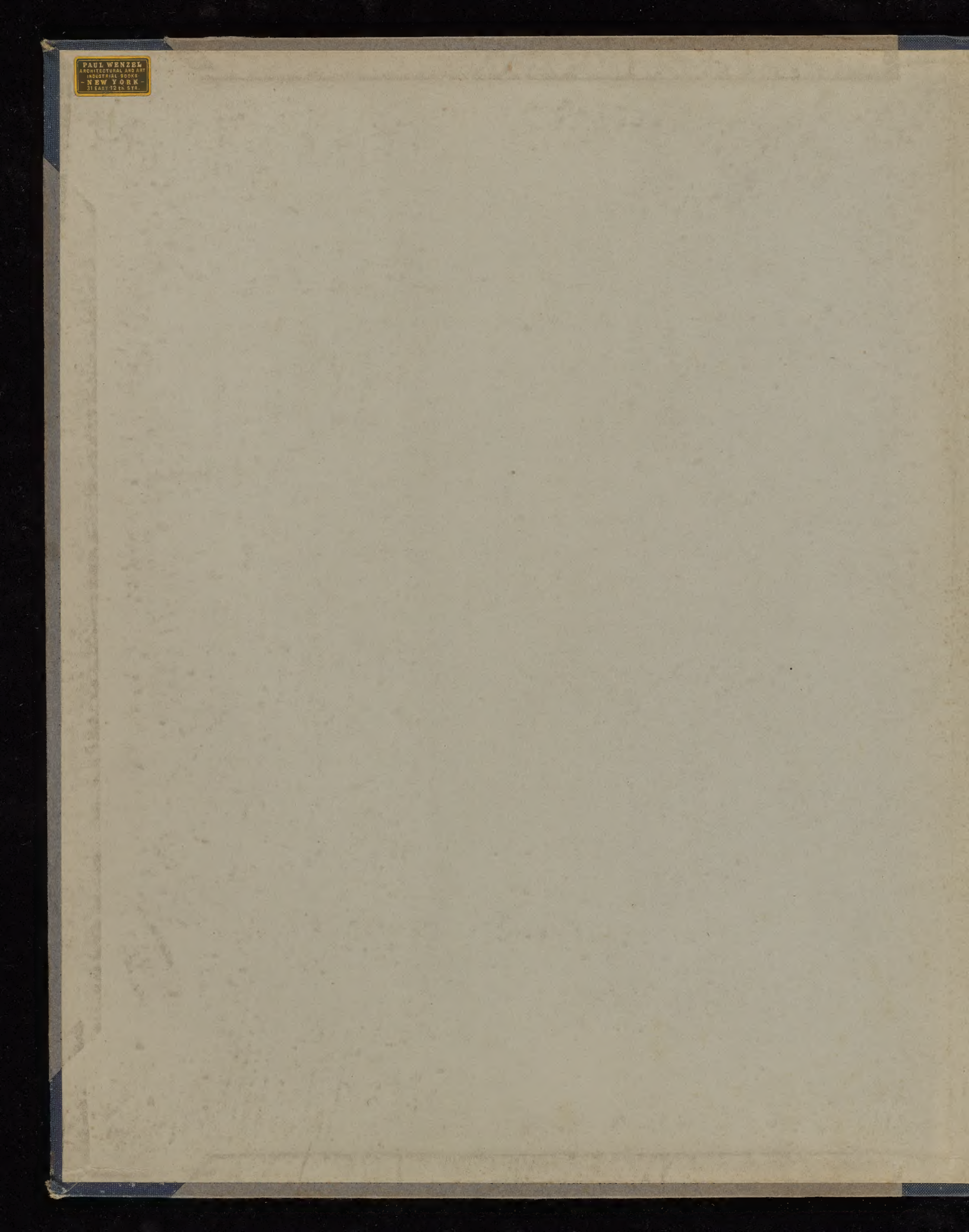
MODERNE BAUFORMEN

MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR

HERAUSGEGEBEN VON
M. J. GRADL

BAND
4

JULIUS HOFFMANN
VERLAG, STUTTGART


PAUL WENZEL
ARCHITECTURAL AND ART
INDUSTRIAL BOOKS
- NEW YORK -
31 EAST 12 th STR.

MODERNE BAUFORMEN

MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR

HERAUSGEGEBEN VON

M. J. GRADL

IV · JAHRGANG · 1905

JULIUS HOFFMANN
VERLAG STUTTGART

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei Felix Krais in Stuttgart

INHALTSVERZEICHNIS

TEXTBEITRÄGE

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER

VERZEICHNIS DER TAFELN



MODERNE BAUFORMEN
JAHRG. IV MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR HEFT: 1

HEINRICH METZENDORF

Das künstlerische Schaffen Heinrich Metzendorfs verdient eine besondere Beachtung, da seine Arbeiten weit über das Mass des Durchschnittsarchitekten hinausgehen, wie unsere Abbildungen ohne weiteres dartun. Diese Bilder sollen nicht im einzelnen zergliedert werden, wie es vielfach die Gewohnheit der Kritiker geworden ist, die hinter jedem Strich eine Anlehnung an irgend etwas Bekanntes suchen und glücklich sind sagen zu können: die und die Einflüsse haben auf den Künstler gewirkt. Es ist ja ganz selbstredend, dass geistig schaffende Architekten die Arbeiten anderer in sich aufnehmen und bis zu einem gewissen Grade, bewusst oder unbewusst, in veränderter oder auch ganz neuer Form wiedergeben. Solange dieses Aufnehmen durchdacht ist, wird es bei wirklichen Künstlern immer zu einem Fortschritt führen, bei Schwachköpfen zeitigt es Kopieren. Die Kontaktwirkungen erster Art sind auch bei Metzendorf vorhanden; er hat das Gesehene und dies sind ganz besonders alte, gute Beispiele, in sich aufgenommen, ihren Charakter erfasst und mit seinem eigenen Geiste und eigenem Können zu rein neuer Formensprache gebracht, sodass es eben Metzendorfsche Arbeiten geworden sind. Ich betone das hier besonders, weil er in seiner unmittelbaren Nähe einige Nachahmer gefunden hat, um nicht einen schärferen Ausdruck zu gebrauchen, die in den Geist seiner Architekturen nicht einzudringen vermögen, sondern nur äusserliche Mache treiben, wobei eben das Kopieren in bewusster Weise durchblickt; es ist dies jene Art Architekten, die glauben, im Nachmachen einzelner Motive oder Ankleben einzelner charakteristischer Ornamente dasselbe zu leisten; Machenschaften, die jeden wirklichen Künstler schädigen und den Geschmack des Publikums verderben. ▽

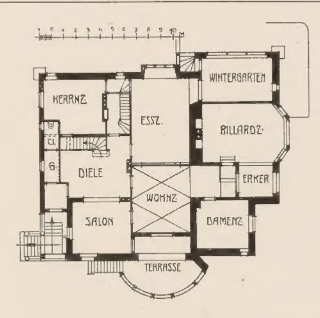
▽ Ich will die Bauten Metzendorfs nicht einzeln besprechen, weil das bei ihm doppelt unbegründet wäre; nur einiges sei betont: er verwendet sehr wenig Detail, sondern legt den Hauptwert auf das Zusammenkomponieren des Gebäudes mit der Landschaft und auf die Farbe, wobei ihm allerdings eine Natur zu statten kommt, wie sie wohl selten in so hervorragend geeigneter Weise sich findet. Ich muss gestehen, ich kenne aber auch keine neueren Arbeiten, die sich in so harmonischer Form- und Farbwirkung in die Landschaft einfügen, wie Metzendorfs Strassenzug an der Bergstrasse. Das ist wohl die beste Anerkennung, die gespendet werden kann. Hier viel Detail zu verwenden, hiesse der Natur Konkurrenz machen, und das ist ein aussichtsloses Unterfangen; anders aber eine gute Gruppierung, eine feinabgewogene Silhouette gegen den Hintergrund und dazu Farben, die entweder in der umgebenden Natur selbst vorkommen oder in direktem Kontrast zu ihr stehen. ▽

PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.
Städtisches Schwimmbad in Bensheim.

▽ Bei allen Bauwesen ist die Massenwirkung die Hauptsache, denn ein in guten Verhältnissen erbautes Haus mit geschickter Verteilung der Öffnungen, Mauer- und Dachflächen, kann selbst durch ein

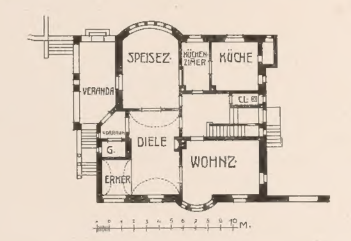


PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.
„Eulennest" in Bensheim.



minderwertiges Detail nie so herabgestimmt werden, dass es missfiele. Auf der anderen Seite können das beste Detail und alle Bildhauerschnörkel zusammen ein in seiner Gesamtauffassung misslungenes Bauwerk nicht retten, denn der beste Detailschmuck kann ja nur bei wirklichem Nahstand betrachtet werden, wo das Gebäude auf den Beschauer nicht mehr als Ganzes wirkt. ▽

▽ Aus obiger Erkenntnis ist das Detail bei Metzendorf sparsam verwendet, aber es hat einen besonderen Charakter und ist mit ganz feinem Empfinden durchgebildet; alles Grobe liegt ihm fern. Auch in seinen früheren Arbeiten ist dieser Zug schon vorhanden, als er noch ganz unter den Einflüssen der alten Stile stand und sich seine heutige Abgeklärtheit noch nicht erkämpft hatte. Wer nicht in dem alten Schulzwang aufgewachsen ist, weiss nicht was es heisst, sich durchzuringen zu einer künstlerisch selbständigen Persönlichkeit, die ihren eigenen Weg sucht und — findet. Das sind nicht allein die inneren Kämpfe, die jeder mit sich selbst ausmachen muss; sondern nicht zum wenigsten auch die zahllosen äusseren Chikanen, begründet in der Gleichgültigkeit der Masse und dem Bureaukratismus der Behörden und Paragraphensammler, die nun einmal nicht begreifen, dass man Gebäude innerhalb eines eigenen Grundstückes anders stellen will, als der Geometer es in seinem





PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.
Haus Guntrum in Bensheim.

Stadtplan vorgezeichnet hat; vielleicht ein Geometer, der den Platz nur auf seinem Reissbrett gesehen hat. ▽

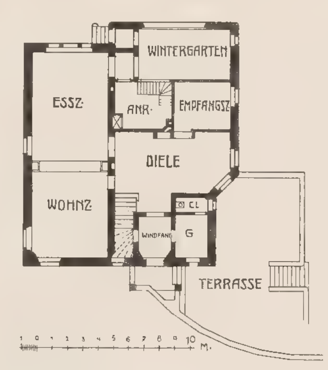
▽ Ganz besonderen Wert legt Metzendorf auf die Art seiner Materialbearbeitung und zeigt uns immer neue Reize; trotzdem sich sein Detail konsequenterweise wiederholt, hat es immer neue anregende Formen und wird nie zum Rezept, weil er sich seine Handwerker im Laufe der Jahre mit vieler Mühe selbst erzogen hat, und diese selbst wieder gelernt haben in seinem Sinne zu arbeiten. Wer eine solche Arbeit hinter sich hat und doch immer wieder von neuem leisten muss, weiss was es heisst, das Handwerk wieder zu beleben. Da wird vieles zum Experiment. Und doch ist nur dies allein der Weg, dem Handwerk einen neuen Geist zu geben. Alle jene aber, die dem modernen Stile die Existenzberechtigung absprechen wollen, sie hätten wahrlich Grund, sich erst selbst zu prüfen; denn einzig und allein durch das gedankenlose und unverstandene Nachmachen alter Formen ist unser Handwerk auf den Hund gekommen; ich meine damit jenen Tiefstand, den es in kunstgewerblicher Beziehung heute noch vielfach einnimmt; eben weil diese Architekten, als grösste Auftraggeber, sich nicht bemüssigt fühlen, dem Handwerker die Hand zu führen und in ihm eine wirkliche Freude an seinem Gewerbe zu erwecken. Jene missverstandene und verwässerte Renaissance, die von findigen Köpfen auch



PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.
Landhaus Guntrum in Bensheim.



PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.
Haus Tiedemann in Bensheim.

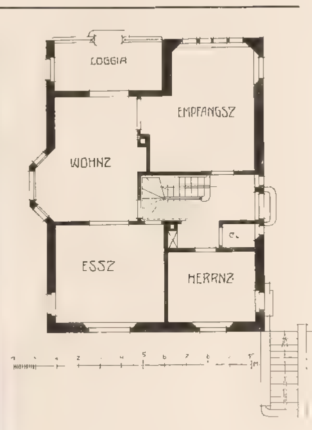


durch alle anderen „gerade gangbaren" Stilarten abgelöst wird, sie hat die Gewerbekunst am allermeisten zu Grunde gerichtet. ▽

▽ Ein Stil aber, wie der moderne, dem die Zukunft gehört, weil er die Jugend besitzt, er schafft hier Zeit-

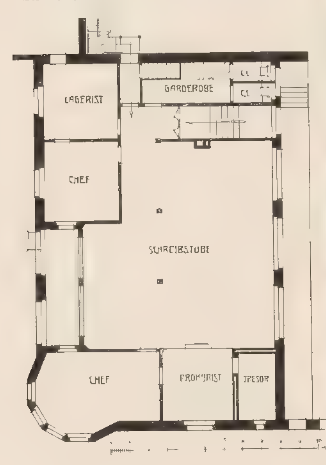


PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.
Landhaus Tiedemann in Bensheim (Gartenseite).



gemässes, weil er auf sich selbst angewiesen ist; er lässt dem Handwerk jene **moralische Gesundung** zukommen, die es heben kann; der erfolgreichen Beispiele gibt es mehr denn hunderte. Jetzt, in der Übergangsperiode, die unsere ganze Kulturbewegung in ihrem Werdegang durchströmt, ist es notwendig, die treibenden Kräfte klar zu kennzeichnen und ins rechte Licht zu rücken. Es könnte sonst in einigen Jahren jenen einfallen, die dem Handwerk heute mit Paragraphen helfen wollen, die Erfolge für sich in Anspruch zu nehmen. Vorerst werden auch alle für diesen Zweck tätigen Behörden versagen, weil sie gar nicht in der Lage sind, das Übel an der Wurzel zu fassen. ▽

▽ Ob die Richtung dabei mehr nach der einen oder anderen Seite strebt, ist gleichgültig, denn ich will Metzendorf, der die angeführten Eigenschaften ganz





PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.
Bureaugebäude W. Euler in Bensheim.

glücklich in sich vereinigt, durchaus nicht für die ganz Modernen in Anspruch nehmen, aber doch für jene, die eine lebenskräftige Kunst wollen; er setzt sein ganzes lebhaftes Naturell und die ganze Leidenschaft seiner Empfindsamkeit in seine Arbeiten, in das Suchen nach Schönheitswerten, die in eine gesunde Heimatkunst ihre Wurzeln schlagen, aber nicht durch Inzucht welken, sondern kräftige neue Blüten treiben und reife duftende Früchte tragen. ▽

▽ Unsere Jugend besitzt viel überschüssige Kraft, die ebenso, wie die früher verborgenen Kräfte des Dampfes oder der Elektrizität, ausgelöst sein wollen und sich selbst auslösen, sobald genügend starke Neuerer sie aufrütteln. Zu den Zeiten als noch keine Dampfmaschinen die Erde stampften, kein Telegraph die Welt umspannte, keine Elektrizität weltumwälzende Erfolge erzielte, da waren die jeweiligen alten Stile an ihrem Platze, und doch hatten auch sie „moderne" Wandlungen durchzumachen durch äussere Einflüsse und lösten sich wieder ab mit mehr oder weniger starkem Ausdruck. In Zeiten, in denen man glaubte, alles Heil müsse aus Frankreich kommen, als die französischen Ludwige tonangebend waren und bei uns alles in Demut erstarb vor welschem Wesen, als Fürsten und Volk in demselben affenartigen Nachahmungstriebe steckten, in dem heute noch ein grosser Teil der Menschheit befangen ist, da war kaum anderes möglich als zu kopieren. Denn die ganze Gesellschaft war unfrei im Denken und Handeln, weil keine starke weltliche Macht mit kräftiger Hand hinter ihr stand.

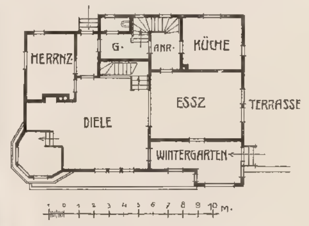
▽ Diese Zeiten sind wohl vorbei, wenn sie auch noch manchmal spuken, oder sie können doch nur vergebens für unabhängige Künstler diktiert werden. Als naturgemässe Folge einer Kulturbewegung findet sich aber auch stets ein Wechsel in den Aussichten und in der Betätigung der Kunst. Die ehemals alles beherrschende Weltsprache ist in ihrer Bedeutung ganz wesentlich zurückgegangen und mit dem Schwinden des französischen Geistes schwand auch sein Einfluss auf die Kunst. Die neuzeitliche französische Kunst hat nicht gleichen Schritt gehalten mit den Leistungen der germanischen Völker, obwohl die Franzosen die einzigen unter den



PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM
Landhaus H. Gertz in Heidenheim.



PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.
Landhaus H. Gertz in Heidenheim (Hofansicht).





PROFESSOR HEINRICH METZENDORF BENSHEIM
Diele in dem Landhause H. Gertz in Heidenheim.

keit; alle Zeitperioden, die eine eigene Kunst gehabt haben, hatten auch politisch bedeutende Persönlichkeiten, über die die Weltgeschichte nicht hinweggeschritten ist. Ein Bismarck wird in der Geschichte leben, so lange es eine solche gibt und seine Zeit wird auch in der Geschichte der jungen Kunst als Ausgangspunkt betrachtet werden müssen. Ein Erwin von Steinbach, wie ein Rembrandt, aber auch Wallot, Lenbach und Böcklin werden ihren Platz behaupten; wer aber wird nach allen jenen fragen, die mit emsigem Fleiss ihre Bausteine nur zusammengetragen haben, die uns aber über die sozialen, politischen und kommerziellen Eigenschaften unserer Zeit nichts zu sagen vermögen mit ihrer Talmikunst? — ▽

▽ Ein Beispiel: Was nutzt der Stadt Frankfurt, die auf allen Gebieten des Wissens, der Technik, der Volkswohlfahrt, des Verkehrs, der Hygiene und des modernen Schulwesens einen ersten Platz einnimmt, das neue, aus allen Stilen zusammengetragene Rathaus, es ist weder ein Sinnbild der Macht,

Romanen geblieben sind; denn was von den anderen romanischen Ländern geleistet wurde, ist mit Ausnahme einer kleinen belgischen Künstlergruppe ziemlich bedeutungslos. In ihrer neuen Kunst ist immer etwas fröhliche Spielerei, leichtlebige, genusssüchtige Art, die absteht von dem vielfach philosophierenden germanischen Geiste, der sich leicht ins Mystische verliert. Dort ist der Künstler mehr Mode und ihr dienstbar, gewissermassen von ihr mit Beschlag belegt; bei uns ist er schon mehr Allgemeingut geworden, um das man sich streitet, das man nötigenfalls aber verteidigen muss. Dieser Allgemeingenuss des Volkes und sein Anspruch auf die Kunst, die früher nur für Fürsten und Kirche geschaffen wurde, haben auch in politischer Beziehung ihre Vertreter der Zeiten gefunden resp. verloren: den ehemaligen Absolutismus und das heutige Parlament. Der Ausgleich und das Näherrücken gleicher Menschenrechte müssen einer Zeitperiode auch den äusseren Stempel aufdrücken, das ist Naturnotwendig-



PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM
Billardzimmer in dem „Eulennest" in Bensheim.

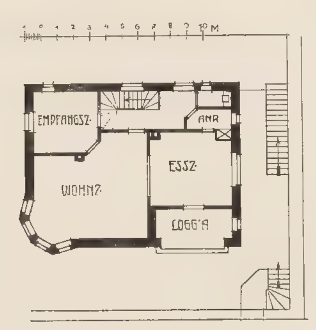


PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.

Haus Heinrich Metzendorf und Haus Euler in Bensheim



PROFESSOR HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.
Landhaus Herzog in Heidelberg.



noch der Ausdruck des pulsierenden Lebens. Auf der anderen Seite kann es aber auch den entschwundenen Glanz der alten freien Reichsstadt nicht von neuem heraufbeschwören, selbst wenn das Bauwerk Besseres wäre, als ein architekturkaleidoskopisches Kunststück. Ist auch nicht der einzelne dafür verantwortlich, dass manches entsteht, dessen Vaterschaft man besser verschweigt, so muss doch ein grosses freies Gemeinwesen so viel Selbstachtung besitzen, dass es nicht zu allem Ja und Amen sagt. ▽

▽ An solchen Zuständen sind aber nicht die Architekten die allein Schuldigen, sondern mehr die Art ihrer Ausbildung an der Hochschule, von dem, was an Architekturmist an den Baugewerbeschulen, den Pestbeulen der wirklichen Architektur, produziert wird, besser ganz zu schweigen. An unseren Hochschulen sucht die Wissenschaft alle Vorgänge des organischen und anorganischen Lebens zu entziffern und in denselben Sälen treiben Leute, die fürs rein praktische Leben schaffen wollen, Kunstmythologie aller Zeiten. Oder ist es etwas anderes, soweit die künstlerische Seite des Studiums in Betracht kommt, wenn man nicht vorzieht, es „Geschichte der Architektur“ zu betiteln? Wenn auch einzelne Professoren in den vertretenen Stilarten Hervorragendes leisten, so ist doch das „System“ nicht geeignet. Persönlichkeiten entstehen dort am allerwenigsten, wenn auch das allgemeine Wissen oft recht vielseitig ist, manchmal sogar zum Ballast wird. Auf der einen Seite Vorträge über Nationalökonomie, Nietzsche als Philosoph u. s. w., und in der eigentlichen Fachbetätigung — Arbeiten im Stile früherer Jahrhunderte also gewaltsames Zurückversetzen auch des Geistes in diese. Das passt doch schlecht zusammen? Kunstgeschichtsprofessoren zum Predigen vielfach eingebildeter Kunstwerte haben wir so schon genügend. ▽

▽ Vor wenigen Wochen war ich in einer Versammlung junger Architekten, an welche ein bekannter Kunstverfechter einen Brief gerichtet hatte zum Dank für übersandte Studienblätter, in dem er sich freut, dass die Herren in ihren Arbeiten gottlob noch nicht von der „Modernitis“ angesteckt seien, und was war die Wirkung? Allgemeines Beistimmen, teilweises Kopfschütteln, vielleicht wegen des schönen Wortes „Modernitis“, aber kein flammender Protest gegen diese für freie Menschen direkte Anklage der Rückständigkeit! Ist unserer Jugend jede Leidenschaft, jede Begeisterungsfähigkeit für neue Ideale abhanden gekommen? Kann es für sie keine andere als vorgekaute Schönheitswerte geben, die so und so oft hin- und hergedreht worden sind? Ich will den teilweise in ihrer Art künstlerischen Wert der obigen Arbeiten gar nicht in Betracht ziehen, aber muss es denn für gusseiserne Säulen immer noch romanische Formen geben, müssen wir immer noch elektrisch beleuchtete, echt gotische Weinstuben haben, müssen Markthallen mit Kühlanlagen, Aufzügen u. s. w. Barock oder gar „altdeutsch“ sein? Dazu passt eine Butzenscheibenpoesie ebensowenig, wie wenn man Ritterburgen, die oft absolut keinen Kunstwert besitzen, restauriert — wieder aufbaut mit Wasserklosets und Zentralheizung ausstattet und mit Automobilen und Börsenagenten möbliert. Von jedem Ingenieur verlangt man, dass er sachgemäss und praktisch arbeite, also modern sei, ja oft verlangt man Erfindungen von ihm, wo er gar keine leisten kann. Und den viel unabhängigeren Künstler, den Architekten, zwingt man rückständig zu sein! ▽

▽ Das sind direkt psychologische Rätsel. Doch nun zur Schlussfrage: Sollte es für freie, denkende und begabte Menschen nicht möglich sein, neue Formen zu finden, die dem Material und den Zwecken entsprechen; sollte es lebhaften und stark empfindenden Naturen nicht gelingen können, neue Schönheitswerte zu schaffen, die allen Lebensbedingungen unserer Zeit entsprechen, Schönheitswerte, für die man kämpfen und opfern könnte? Sollte ein jung gewordenes starkes Volk, dem alle erforderlichen Grundbedingungen gegeben sind, nicht in der Lage sein, sich eine Kunst zu schaffen, die es charakterisiert? Dann wäre am Fortschritt der Menschheit zu zweifeln! ▽

DARMSTADT. *E. BEUTINGER.*



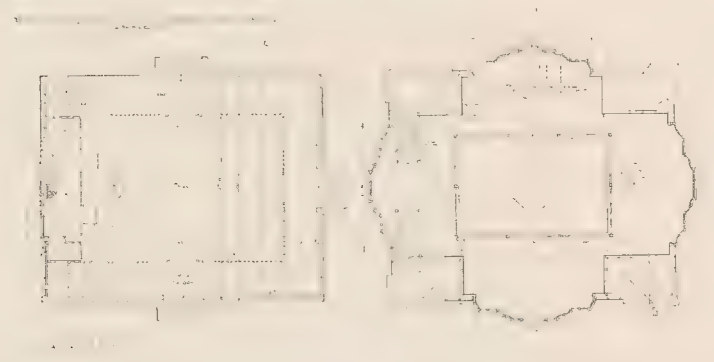
A. N. PRENTICE-LONDON
Entwurf zu einem Landhause (Eingangsseite)

A. N. PRENTICE

Prentice gehört zu den heute nicht mehr seltenen Architekten, die es nicht unter ihrer Würde halten, sich mit den Dokumenten vergangener Kunstepochen praktisch auseinander zu setzen und ihnen das zu entlehnen, was ihren Zwecken passt. Das in Deutschland seligmachende neue Ornament schlangenhafter Herkunft ist ja in dem kühlen England nie heimisch geworden, und ein Morris glaubte nicht nötig zu haben, seine Erfindung auf Schmuckdetails zu richten, um sich den Anspruch auf den Ruhm eines grossen Neuerers zu erobern. So blieben bei ihm und vielen anderen Architekten, die man sich gewöhnt hat, zu den Modernen zu rechnen, nicht wenige Details ganz altertümlicher Art haften. Die auf äusserste Einfachheit gerichtete Nutzarchitektur verbannte all diesen Schmuck. Wir sehen aber jetzt eine ganze Anzahl von Engländern ihre Häuser mit gefälligem Reichtum ausstatten. Bei uns ist es nicht anders. Greift doch auch der tüchtigste deutsche Architekt und gerade einer, der für die Nutzkonstruktion grössten Stils schlechterdings Epoche gemacht hat, Messel, da wo es ihm passt, zu fremden Schmuckelementen, und wo es ihm gelingt, das Fremde dem Ganzen unterzuordnen und daher vertraut zu machen, wird sich gegen die Methode nichts sagen lassen. Prentice wurde durch Umbauten bestehender Gebäude zu der Duldsamkeit alten Stilreminiszenzen gegenüber getrieben. Unsere Leser werden sich dem Reiz dieser Kombinationen nicht entziehen. Der Grund liegt in dem mit ganz architektonischen Mitteln gegebenen Ganzen. Dies ist immer ganz einheitlich erfunden. Ein Blick auf die Grundrisse zeigt gleichzeitig die rationelle Ausnützung des Raums. Das verstehen heute viele Engländer nicht weniger gut als Prentice. Seltener dagegen ist im heutigen England die Fähigkeit, den Bau auch jenseits vom reinen Nutzwert und abgesehen von dem durch die Lage entstehenden Rohplan zu individualisieren, und das erreicht Prentice in überraschender Weise. Es überrascht in der Tat, wie man so diskret bleiben und doch so persönlich bauen kann. Die Art ist weit von dem Begriff des Persönlichen entfernt, der sich bei uns gern mit dramatischen und stets gefährlichen Versuchen verknüpft. Keine vorlaute Persönlichkeit gibt sich in den reizenden Landhäusern zudringlich zu erkennen. Vielmehr ein ganz auf das Zierliche und Anmutige gerichteter Sinn, den man feminin nennen würde, wenn nicht gleichzeitig mit grösster männlicher Bedachtsamkeit alle Regeln des Gewerbes erfüllt wären. Prentice wirkt mit der



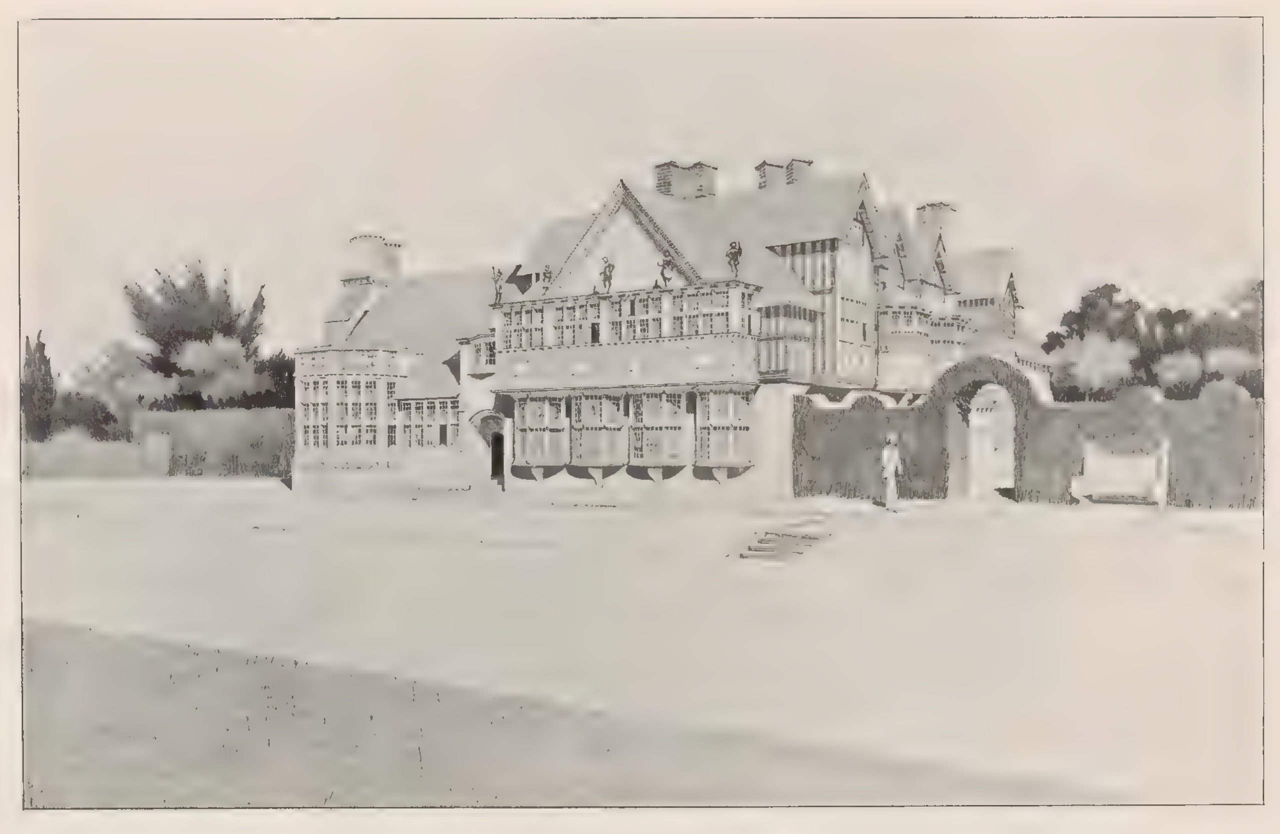
A. N. PRENTICE LONDON
Ausstellungspavillon für van Houtens Kakaofabrik



ab und durch die ausserordentlich geschickt studierten Verhältnisse, die dabei in Frage kommen, werden Flächen erzielt, die gleichmässig aus Oeffnung und Fülle zu bestehen scheinen, also das sonst leicht Zerrissene, das die Fenster in den Mauern hervorrufen, ganz aufheben. Trotz des Ueberflusses an Glas wirkt die Masse nicht unruhig, sondern wie eine ganz gleichmässig belebte Fläche. Da die einzelnen Scheiben immer ganz klar gewählt werden, entstehen Wirkungen, die der Teilung der Fläche durch die Ziegel ähnlich werden — man betrachte z. B. das Haus in Bedford oder die schlossähnliche Villa (Seite 9) mit dem Eingang im Winkel, wo die Tür mit Quadraten eingefasst ist, die das Viereck der Fensterscheiben sehr geschickt wiederholen. Verhehlen wir uns nicht, dass solche Wirkungen leicht auf dem Papier überzeugender wirken als in der Ausführung. Das ändert nichts an der Richtigkeit des Prinzips. Es wäre natürlich wertlos, wenn nicht der Rest dazu stimmte und die grossen Linien der Architektur nicht sicher gewählt wären. Dafür sorgt Prentice mit grosser Klugheit. Er ist ein Meister der Verhältnisse. Man sehe z. B., wie in einem so einfachen Bau wie dem Ausstellungspavillon für van Houten, der Reiz durch das wohlberechnete Profil der Giebelwände erreicht wird, die gleichzeitig den amüsanten Ausschnitt des Daches ergeben. Hier sitzt das freie Barockornament am richtigen Platz, und niemanden wird einfallen, ihn dieser Benutzung wegen zu tadeln. Wir sind sogar ketzerhaft genug, auch die fünf luftigen Rittersleute auf dem Erkerbau (Seite 11) nicht zu verwerfen, weil sie so famos an der richtigen Stelle stehen. Der Bau wäre sicher nicht ärmer, wenn sie fehlten, aber das Auge freut sich, hier einmal Attribute ganz

Farbe. Weniger mit der materiellen, obwohl er auch den wohlgewählten Anstrich und die geschmackvolle Koloristik, die durch geschickte Zusammenstellung verschiedener Materialien entsteht, nicht vernachlässigt, als mit der ungemein reizvollen Teilung der Fläche durch die Oeffnungen in der Fassade. Ein wahrer Virtuos ist Prentice in der Fensterverteilung. Er malt damit wie der Maler mit seinen farbigen Flächen. Fast immer liegen die Fenster in Erkern oder wechseln mit Erkern

natürlich verwendet zu sehen, die eigentlich in der Neuzeit als verziert gelten. Es kommt eben hier wie in allen Fällen darauf an, die richtigen Ruhepunkte für das Auge zu schaffen. Hat man sie, so spielt die Frage nach der Ornamentik, mit der man diese Punkte ausgestaltet, eine verhältnismässig untergeordnete Stelle. Dass sich übrigens namentlich Barockornamente für solche Zwecke eignen, liegt auf der Hand, ist ja doch die ganze moderne Ornamentik, zumal die der Belgier, eine Ableitung



A. N. PRENTICE LONDON

Entwurf zu einem Landhause (Gartenseite)

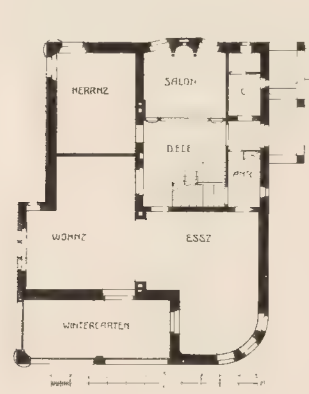


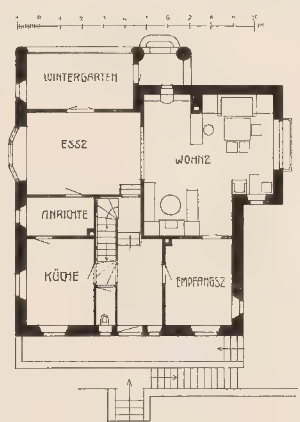
Grundriss zu The Retreat-Lakenheath (Beilagen 4 & 5)

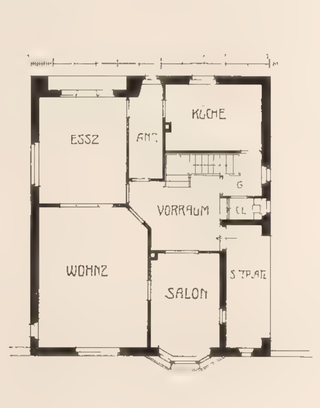
aus dem Barock, und diese Formen vermeiden die bestimmte sachliche Vorstellung, der sich unser Schmuckbedürfnis gern widersetzt. Gewöhnlich spielen Anklänge an das Empire in England diese nützliche Rolle. Prentice ist einer der wenigen jungen Architekten, die, so scheint mir, gar kein festes Programm für diese äusserliche Frage mitbringen, sondern sie lösen, wie es die künstlerische Laune in jedem Fall eingibt. Die Universalität, die dadurch seine Bauten gewinnen, ist in England selten genug, um sie lobend hervorzuheben. ▽

VITZTHUM

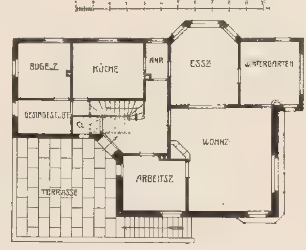
BEILAGEN







Grundrisse der Häuser Neff, Heinrich Metzendorf und Euler in Bensheim (Beilagen 3 & 1)



Grundriss des Hauses Georg Metzendorf (Beilage 2)

MODERNE BAUFORMEN
JAHRG. IV MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR HEFT: 2

BUCKLAND & FARMER

Der Eindruck, den ein edles Kunstwerk auf uns ausübt, zeigt sich unter anderem dadurch, dass wir bei seinem Anblick nicht das Gefühl des mühsam Erschaffenen haben. Alles erscheint leicht ersonnen, ja selbstverständlich, so dass sich uns oft der naive Ausspruch auf die Lippen drängt: „das hätte dir eigentlich selbst gelingen können". Nicht als Ausfluss persönlichen Selbstgefühls, sondern in Anerkennung eben jener geheimnisvollen Eigenschaft. Woher kommt dies? Einmal vielleicht, weil die schöpferische Tätigkeit in der Kunst „entweder leicht oder unmöglich ist", das heisst, weil das Bestgelungenste gewöhnlich relativ am mühelosesten entstand und dann, weil die besten Werke aller Zeiten und in erster Linie in der Baukunst, einer Folgerichtigkeit des Gedankenaufbaues ihr Leben verdanken, die allein die gesunde Grundlage für jedes Kunstwerk bildet. Daher dann auch der Eindruck des Selbstverständlichen, wie etwa bei einer schön gewachsenen Pflanze. ▽

▽ Es gibt in unserer modernen Zeit nur zu viel Faktoren, die diesem logischen Architektur-Prinzip kerzengerade zuwider laufen und nicht einer der letzten ist der Geschmackssinn unseres Publikums, das eben vollständig verlernt hatte, von der Kunst das zu verlangen, was man als „selbstverständlich" von ihr verlangen sollte. Ich sagte „hatte", weil die Anfänge einer besseren Kunstepoche jetzt auch bei uns in Deutschland bemerkbar sind; aber zu einer geeinigten Geschmacksrichtung ist es darin freilich noch immer nicht gekommen. Warum? Weil unsere Bauherrn meistens das Einfache, Zweckentsprechende nicht wollen, sondern das Unlogische, Widersinnige. △

▽ Anders in England! Die hier abgebildete Auswahl englischer Landhäuser, erbaut von den Architekten Buckland & Farmer in Birmingham, zeigt uns eine Reihe gesunder und erfreulicher Typen von Einfamilienhäusern, wie man sie sich — in England wünschen kann. ▽

▽ Das Frische und Logische dieser Leistungen müssen wir uns ansehen; uns aber gleichzeitig recht sehr hüten, sie nachzuahmen, sowohl im Aufbau, wie im Ausbau. Wir müssen ein deutsches Haus haben, wie der Engländer sein englisches hat und wir müssen uns zu diesem Zwecke klar werden, dass diese Vornehmheit des englischen Geschmacks ihren Ursprung in zielbewusstem und verständigem Zurückgreifen auf die Charakteristik des alten englischen Hauses hat, und zwar in diesem Falle des Bürgerhauses, das mit seinen klaren, leicht fasslichen und aus dem Handwerksmässigen entstandenen Formen in keiner Hinsicht dazu verleitet, falschen und nichtssagenden Prunk, nichtverstandene Architektur anzuwenden und am unrichtigen Ort anzubringen. ▽

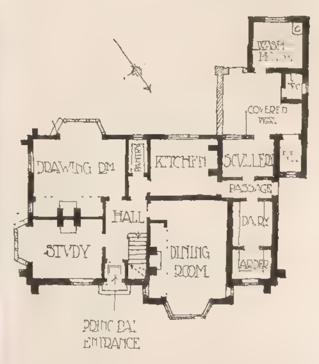
▽ Ein besonderes Merkmal kann bei all diesen Häusern von Buckland & Farmer nicht genug hervorgehoben werden: die wohltuende, durchwegs strenge Mässigung im Aufwand von Zierformen, ja das gänzliche Fehlen des vom deutschen Publikum so heissgeliebten und so entschieden gewünschten „Ornaments". Hier wirkt vielmehr lediglich die tektonische Form und das Material des



BUCKLAND & FARMER - BIRMINGHAM
Eingangsseite des Hauses in Linden End



BUCKLAND & FARMER - BIRMINGHAM
Haus in Linden End (Gartenseite)



Bauwerks, das heisst wiederum: vernünftiges Material, dem jeweiligen Zwecke entsprechend. ▽

▽ So schaffen verständige Einzelform, eine gute Gruppierung, die sich aus einer überaus organischen Grundrissanlage ergibt und die durch stilvolle Rohstoffe bedingte Farbwirkung aus jedem dieser Häuser ein Kunstwerk im besten Sinne des Wortes, frei von jeder Ueberladung und unnötigem Beiwerk. ▽

▽ Zur Herstellung der Fassaden sind vorzugsweise dunkle Feldbrandsteine und rauher Zementputz verwandt, für die Dächer Schiefer, häufiger noch Handstrichziegel. Der Engländer weiss eben, dass dem Landhause auch das entsprechende Material zukommt und dass es dementsprechend organischer in der Landschaft steht, sozusagen mehr mit ihr verwachsen ist, als wenn, wie das ja bisher bei uns leider meistens üblich war, Materialien zur Verwendung kommen, die entweder architektonisch ganz widersinnig oder nur am städtischen Wohnhaus denkbar sind. ▽

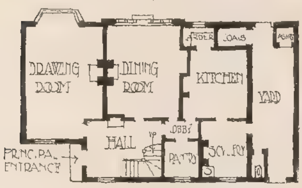
▽ Als vollendeter Typus der einfachen und anspruchslosen Art kann zunächst das Haus in Linden End bezeichnet werden. Das Ornament in den Giebelflächen der Dachfenster ist die einzige „schmückende Form" an der ganzen Fassade; schlicht und ruhig präsentiert sich das Ganze, nur die Fenster beleben die Flächen, sowie die kleinen Ausbauten im Erdgeschoss, welche die Räume auch von innen so gemütlich machen. Die stützenden Pfeiler an den Ecken geben dem Haus etwas ungemein Festes, Struktives; gleichzeitig verhindern sie geschickt eine allzugrosse Eintönigkeit in der Erscheinung des Ganzen. Die Art, wie die Fenster des ersten Stockwerks in die Dachfläche hineingezogen sind, namentlich mit Bezug auf die Anordnung von Dachrinne und Abfallrohr ist äusserst eigenartig; man sieht hier wieder, wie gut sich die Rücksichtnahme auf praktische Anforderungen mit origineller Gestaltung der Einzelform verträgt. ▽

▽ Das ganze Haus ist breit und gemütlich hingelagert; es



BUCKLAND & FARMER - BIRMINGHAM
Haus in Kenilworth (Gartenseite)

schmiegt sich sozusagen dem Boden an und wird dadurch ein Teil der Landschaft selbst. Ein Blick auf seinen Grundriss lässt erkennen, wie der Engländer nicht mit der Grundfläche seines Hauses geizt, denn er weiss, dass durch das Bestreben, Wohn- und Wirtschaftsräume in einen möglichst geschlossenen Grundriss zu bringen, fast immer Härten in der Silhouette des Hauses entstehen, die seinen Zusammenhang mit den Bewegungen des Terrains recht fraglich erscheinen lassen. Das Material der Fassade ist hier rauher Zementputz, für die Schornsteine sind dunkle Feldbrandsteine mit weissen Mörtelfugen gewählt. Bei den Fenstern ist gestrichenes Tannenholz verwendet. Die Bausumme betrug 24 000 Mark. ▽





BUCKLAND & FARMER-BIRMINGHAM
Haus No. 1 in Edgbaston

▽ Einige andere von diesen Häusern kommen, sei es durch die Gestaltung der Einzelheiten, sei es durch das Gesamtbild, auch unseren deutschen Begriffen von Poesie und Gemütlichkeit etwas näher, als es sonst beim englischen Haus der Fall zu sein pflegt; mit Bezug darauf könnte man die Häuser in Edgbaston No. 1, 3 & 6, sowie das Haus in Kenilworth wohl zugleich nennen. Besonders die Gesamterscheinung des letztgenannten Hauses ist reizend; sie heimelt uns an, ohne dass bei aller Intimität der Erscheinung die typischen Merkmale des englischen Hauses fehlen. ▽



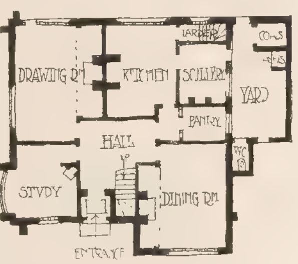
BUCKLAND & FARMER-BIRMINGHAM
Haus No. 5 in Edgbaston

▽ Das Material ist das gleiche wie bei dem zuerst genannten Hause in Linden End und kommt hier in besonders reizvoller Abwechslung zur Geltung. Auch die Innenansichten aus diesem Wohnsitze zeugen von derselben wohltuenden Mässigung in der Wahl der Formgebung. Möchten wir Deutschen doch endlich allgemein zu der Einsicht kommen, dass ein glatter Plafond weniger stört, als eine geschmacklose Stuckdecke und dass auch im inneren Ausbau jegliches Material am besten zur Geltung kommt, wenn wir ihm nicht zu viel zumuten.

▽ Die Strassenfronten der Häuser in Edgbaston No. 1 und 3 sind, eben auch in unserem deutschen Sinne, ganz besonders reizvoll. Wie entzückend verteilen sich in der Fassade des Hauses No. 3 die Tür- und Fensteröffnungen; die ganze Erscheinung des



BUCKLAND & FARMER-BIRMINGHAM
Haus No. 2 in Edgbaston



Häuschens erweckt in allerhöchstem Grade die Eingangs angedeuteten Empfindungen: man entdeckt nichts Gemachtes; alles ist klar und selbstverständlich. Aber wie viel Leute gibt es wohl bei uns, die sich einreden lassen, ein solches Haus sei auch „herrschaftlich" und vor allem, wer weiss bei uns, dass dies Kunst sei? Solange unser Sonntags lustwandelndes Publikum achtlos an solchen Bauten vorübergeht, ist es zum mindesten voreilig, einer gesunden Baukunst grosse Aussichten zu eröffnen, solange steht es noch schlimm mit der künstlerischen Erziehung unserer Mitbürger. ▽

▽ Die Häuser in Edgbaston No. 2 und 4 zeigen wohl keines von den Merkmalen, welche die vorhergenannten auch unserem deutschen Empfinden näher rücken; sie sind echt englisch durch und durch, dem heimischen Klima und der Wahl des Materials vor allem vorzüglich angepasst. Erinnert das Haus No. 2 in seiner Gruppierung immerhin noch einigermassen an deutsche Beispiele, so genügt schon ein Blick auf den Situationsplan des Hauses No. 4, um die rein englische Anlage erkennen zu lassen. Die Art der Raumverteilung und Ausnützung des ganzen Grundstückes ist in hohem Grade charakteristisch, die Fassade des Hauses ein Bild vornehmer Zurückhaltung und dies zwar in wieder ganz anderem Sinne, wie in den bisher besprochenen Häusern. Als Material sind hier glatte schwarze Feldbrandsteine und rauher Zementputz verwandt. Wir finden hier auch einen leisen Anfang von der rein „bürgerlichen" Form abzugehen und ein „repräsentableres" Milieu zu schaffen, ohne dass die Architekten auch hier im geringsten von ihrem Prinzip der Mässigung abgegangen sind. ▽

▽ In dem Haus in Knowle bietet sich wiederum ein Beispiel einer breit hingestreckten Anlage; die Gruppierung der Massen ist interessant und reizvoll, was besonders bei der Eingangsfront zu Tage tritt. Das Haus in Edgbaston No. 5 zeigt die denkbar einfachste Form; ob es dem Haus zum Vorteil



BUCKLAND & FARMER-BIRMINGHAM
Halle aus dem Hause in Kenilworth

gereicht, dass gerade bei dieser Anspruchslosigkeit der Fassade das Dach so wenig spricht, ist zu bezweifeln. ▽ So verkörpern diese Schöpfungen von Buckland & Farmer jede auf ihre Art ein einheitliches und bewusstes Prinzip: das Streben, in einfachster Formgebung ein bürgerliches und dabei doch in seiner Art nobles Heim im besten Sinne zu bieten. Der Deutsche wird wohl, seinen ganzen Lebensgewohnheiten zufolge, nie ein so begeisterter Anhänger des Einfamilienwohnhauses werden wie der Engländer. Bedenkt man indes mit wie geringem Aufwand an Geldmitteln bei der Lösung dieser Art Aufgaben der Kunst ihr Recht werden kann, so sollte man wirklich meinen, dass damit einer der wichtigsten Faktoren wegfiele, die dem Gedeihen einer gesunden Bauweise im Wege stehe: die leidige Geldfrage. ▽

BERLIN *S. v. SUCHODOLSKI*

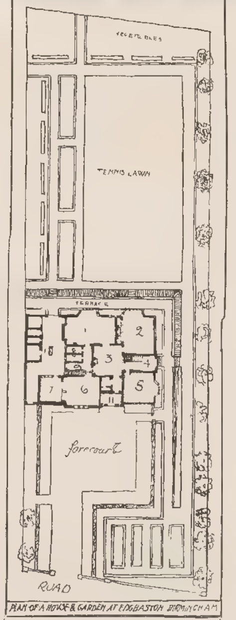


RÜCKBLICK

Seit sieben Jahren etwa arbeitet Deutschland energisch und mit Bewusstsein an einer neuen Architektur. Sind es sieben magere oder sieben fette Jahre und was kann man von den folgenden erwarten? ▽

▽ Das eine wird uns der schlimmste Neider lassen müssen: wir haben etwas geschaffen. In keinem Lande hat der äussere Habitus so entschieden gewechselt wie bei uns. Die Städte haben sich mit unglaublicher Geschwindigkeit geschält. Wenigstens die Peripherien Berlins, Münchens, Dresdens und vieler kleineren Städte haben ein neues Gesicht bekommen, das alles in allem appetitlich, freundlich, einladender aussieht und tatsächlich besser ist, als was zehn Jahre vorher gebaut wurde. Zieht man Hygiene und praktischen Sinn als Kriterien heran, so kann man an Stelle der zehn Jahre die ganze Vergangenheit setzen. Man wohnt heute bei uns relativ, d. h. im Verhältnis zum Raum, besser und gesünder als zu irgend einer Zeit. Denkt man an die Schönheit, so ist der Vergleich, selbst wenn man nicht weit in die Vergangenheit zurückgeht, nicht unbedingt günstig, weder in Einzelheiten, noch im ganzen. Die Schlacken sind zähe und unerquicklich, unter denen sich das Neue, der entwicklungsfähige Wert, verbirgt. Das Neue ist zweifellos vorhanden und alle vernünftigen Leute, die sich mit der Sache beschäftigen, haben seinen Wert erkannt. Wir haben ein neues Ideal, und die Entwicklung muss unbedingt diesem Ideal, nicht einem aus früheren Zeiten willkürlich entlehnten zustreben. Nichts, was nicht ganz elementar zeitgemäss ist, kann sich halten. Je sicherer wir dies erkennen, um so schärfer müssen wir Kritik üben, um der Zukunft möglichst gewitzigt gegenüber zu stehen. ▽

△ Die Schwäche der arbeitsvollen sieben Jahre liegt am Start. Als bei Beginn dieser kurzen Aera in deutschen Landen gleich auf einmal ein halbes Dutzend Zeitschriften erschienen, war sehr viel von dekorativer Kunst, von Innendekoration, von Schmuck die Rede, sehr wenig von Architektur. Man zerbrach sich den Kopf, um das ominöse Wort Kunstgewerbe durch etwas weniger Unsinn zu ersetzen und überliess sich uferlosen Betrachtungen, wie, wo und warum das Ornament so und nicht anders sein müsse. Man fing nicht beim Anfang an. Für die Propaganda war das im Grunde ganz vernünftig. Was wäre aus all den jungen Malern geworden, die tags vorher noch vor ihren Leinwänden verzweifelten, aus all den hurtigen jungen Mädchen, die auf einmal einen Beruf im Busen fühlten, wenn man sie mit dem Ernst der Tatsachen erschreckt hätte! Und würde das Publikum zugehört haben, wenn man ihm gleich die ganze Wahrheit enthüllt hätte? Man gab dem Neuen einen kleinen Finger, kaufte sich das entzückende Tintenfass neuer Richtung oder die originelle Lampe, verstieg sich zu einer Tapete oder einem Teppich, schliesslich zu einem richtigen Möbel und endete eines Tages bei der modernen Zimmergarnitur. In homöopathischen, aber konsequent verstärkten Dosen führte sich der Stil in die Gemüter und Häuser ein,



BUCKLAND & FARMER
BIRMINGHAM
Haus No. 1 in Edgbaston



BUCKLAND & FARMER-BIRMINGHAM
Wohnzimmer aus dem Hause in Kenilworth

tive, noch höchst kultivierte Epochen das Zweckmässige, weder das Romanische noch das Gotische, noch weniger die aus der Renaissance entwickelten Stile. Erst im Empire begegnen wir zum erstenmal der Andeutung eines ähnlichen Ideals. Auch hier symbolisiert die gerade Linie die Logik des Architekten, und merkwürdigerweise tritt auch hier die eigentliche Architektur vor der Innendekoration zurück. Man weiss ohne weiteres wie ein Empirestuhl oder eine Lampe der Zeit aussieht; viel flüchtiger ist das Haus der napoleonischen Zeit im Gedächtnis, und der Nachweis der Verteilung des Empire auf die Baukunst im engeren Sinne hat seine Schwierigkeiten. Trotzdem war, mit unseren Zeiten verglichen, das Empire ein dekorativer Stil wie alle vorhergehenden. Er kam nicht lediglich aus der Zeit her wie unser Ideal, sondern hing eng mit einer Persönlichkeit zusammen. Zum letztenmal machte ein Monarch, der Hof eines Fürsten, in der Architektur Mode. Nicht ganz willkürlich vollzog sich der Umschwung. Es fehlt ebenso wenig an Beziehungen zwischen Louis XVI und dem Empire wie man Napoleon als Schöpfer des Klassizismus seiner Zeit ansehen kann. Wohl aber geht die Ausgestaltung des Vorbildes der begeisterten Pariser un-

gewöhnte Produzenten und Konsumenten an die Neuheit und gab sein Wesen auf unendlich vielfältige, freilich dafür notgedrungen um so weniger organische Art zu erkennen. Jeder der modernen Dekorateure hat als Flickschneider angefangen, einmal vom Kunden gezwungen, der es so wollte, dann von sich selbst, der eigenen Unzulänglichkeit genötigt, die erst während des Flickens die Möglichkeit einer neuen Organisation im ganzen Umfang erkannte. Das darf man uns nicht vorwerfen. Denn im Grunde ging es immer, bei allen früheren Stiländerungen so zu, wie heute noch so mancher aus allen möglichen Epochen zusammengeflickte Bau der Alten beweist. Geflickt wurde immer. Nur ein entscheidendes Detail darf dabei nicht übersehen werden. Es beruht in dem Unterschied zwischen einer Kirche und einer Tischlampe. Die Alten begannen das Flickwerk nicht in so geringfügigem Massstabe wie wir vor sieben Jahren. Und dieses Moment verschärft sich, wenn wir die Differenz ins Auge fassen, die zwischen dem Ideal der Gegenwart und allen vorhergehenden Stilen besteht. Ungeachtet dieses unrationellen Staats wurde in keiner Zeit gerade das Rationelle so energisch zum Programm gemacht wie in unseren Tagen. So rücksichtslos verstanden weder primi-



BUCKLAND & FARMER-BIRMINGHAM
Haus No. 3 in Edgbaston (siehe auch „Mod. Bauformen" Jahrgang III, Heft 3, Tafel 17)

mittelbar auf den Kaiser zurück. Es war der Nimbus um den Fürsten und zwar um einen ganz bestimmten. Was unter der schweren Bronze der Möbel den Zweck unverhüllt zeigt, war nicht zum wenigsten die Notwendigkeit des Regimes, sich zu beeilen, ein Niederschlag des Tempos, das Napoleon in allen Dingen anschlug. Die Reaktion, die ebenso flink von dem Neuen wieder abliess, beweist, dass es nicht tief gesessen hatte. ▽

▽ Der Stil der Gegenwart ist der erste, der ohne jedes Zutun fürstlicher Huld dem Instinkt der Zeit entspringt. Er trifft sich darin mit der Gesamtkunst, die in allen bedeutenden Äusserungen nicht nur ohne die Unterstützung des Regimes, sondern sogar in offener Gegnerschaft emporblüht. Die Abneigung des Monarchen gegen alles Moderne ist insofern durchaus verständlich, als diese Kunst das Symptom einer Kultur darstellt, die jenseits monarchischer Machtsphäre erstarkt. Was auf unserem Felde diese Opposition mildert, ist das in die Augen springende Rationelle des Neuen. Die Gegnerschaft ist hier leichter zu bekämpfen, da der unentbehrliche Fortschritt in der Architektur evidenter erscheint, als der nicht weniger notwendige und im Grunde ähnliche in einem Gemälde von Liebermann oder Trübner. Dieses fortschrittlich Rationelle ist in unserer Architektur die einzige Legitimierung der Richtung. Wir hatten zunächst nur den gesunden Menschenverstand als Fürsprecher. Deshalb musste der Fehler im Start die gute Sache schwer gefährden. Nicht was vernünftig war, tat man, sondern was sich am leichtesten tun liess. Die ersten sieben Jahre sind im wesentlichen nur dem Kunstgewerbe zugute gekommen. Dafür allein waren sie fett. Für das Eigentliche, mit dem begonnen werden musste, für die Architektur waren sie verhältnismässig mager. Es ist hier nicht der Ort, zu ergründen, warum nicht anders begonnen werden konnte, warum tatsächlich die Fehler des Starts unvermeidlich waren, und es ist auch nicht wichtig, da geschehene Dinge nicht zu ändern sind. Wohl aber scheint mir die Erkenntnis notwendig, dass diese Fehler verbessert werden müssen, die Einsicht unentbehrlich, dass sich das Vernünftige in einem rationellen Tintenfass, einer richtig konstruierten Lampe u. s. w. an die Vernunft, nicht unbedingt an den ästhetischen Sinn wendet, dass diese Qualität leicht, zu leicht zu erzielen ist und die Überzeugungskraft solcher Dinge zu wenig Hindernisse findet,



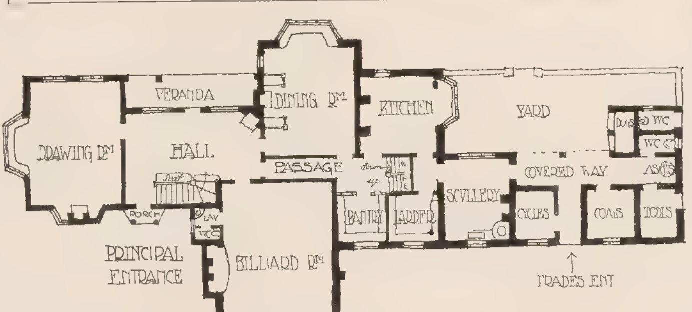
BUCKLAND & FARMER-BIRMINGHAM
Haus in Knowle (Eingangsseite)



BUCKLAND & FARMER-BIRMINGHAM
Wohnzimmer im Haus No. 3 in Edgbaston



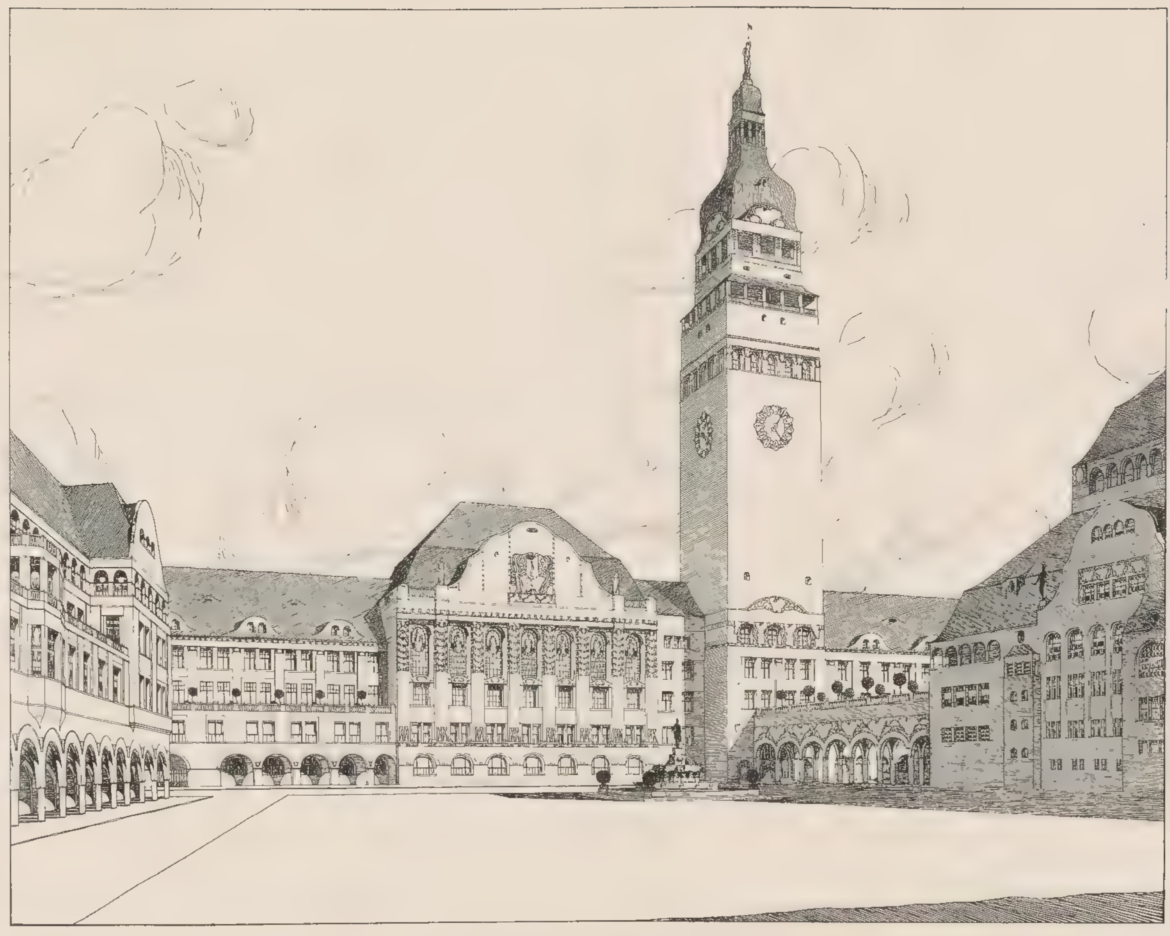
BUCKLAND & FARMER-BIRMINGHAM
Haus in Knowle (Gartenseite)



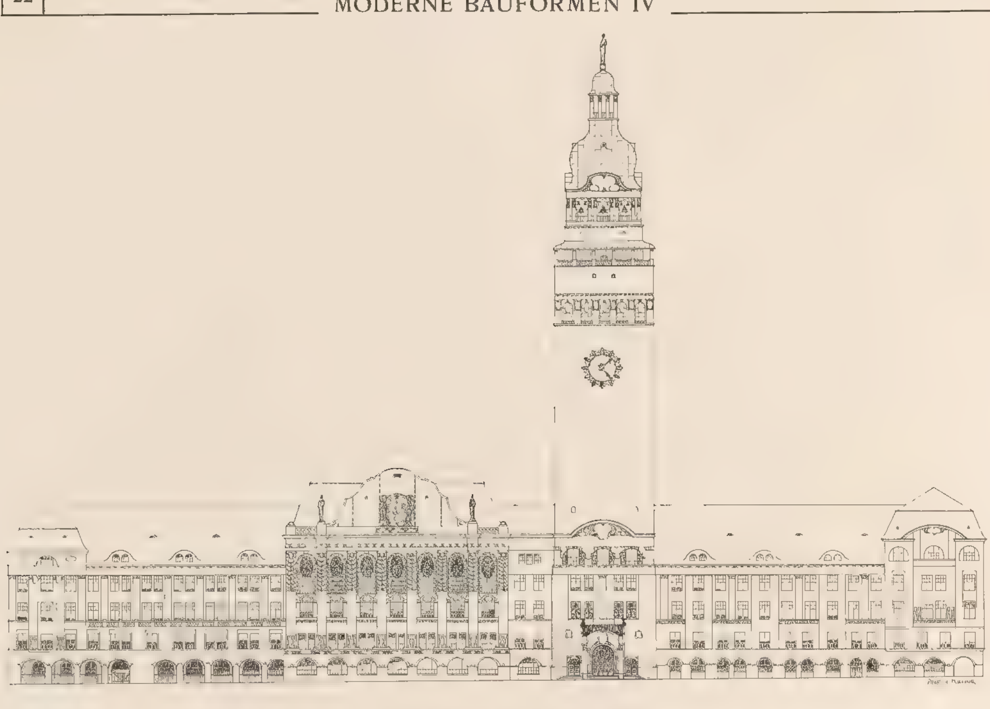
um ihre Stärke zu behalten. Die Beziehung, aus der sich dies Vernünftige ableitet, war zu eng gefasst. Die Logik eines Gebrauchgegenstandes sagt noch wenig von seiner Schönheit. Das Ziel liegt dafür zu nahe; es berauschte in einem Augenblick, als die Augen sich des Unrats der Stilimitationen der Vorzeit bewusst wurden, und man die Notwendigkeit materialgerechter Behandlung erkannte. Für die Behandlung aber, die nicht nur Zweckmässigkeit, sondern Schönheit gibt, sind solche Fragen gar zu elementarer Art. Die Ueberwindung der Materie, auf die alle Sehnsucht nach dem Schönen hinausläuft, bedarf einer differenzierteren Organisation, weiterer Beziehungen, die von tiefer liegenden Gesetzen geleitet werden, eines grösseren Kosmos. Nur scheinbar wird diese Weiterung durch das Persönliche getroffen. Nicht unbedingt, denn wir haben ja unendlich viele Dinge, die zweckmässig, persönlich und doch nicht schön sind. Ja, diese Weiterung war nur wiederum eine Quelle neuer Irrtümer, die übrigens gleichfalls und zwar ebenso unvermeidlich mit den ersten Anfängen der Bewegung bei uns auftraten. Das Persönliche spitzte die Richtung zu, machte sie noch aktueller, verhalf dem Publikum zu etwas mehr als nur der Befriedigung an dem abstrakten Ideal des Zweckmässigen. Jetzt glaubte man schon beinahe wahrhaften Kunstwerken gegenüberzustehen und fühlte sich als moderner Kulturmensch, da man diese Dinge ohne Mühe kapierte. ▽

▽ Je aktueller heute eine Sache ist, desto schneller geht sie vorüber. Dieses all zu Persönliche war der Köder, der das Publikum fing, aber auch gleichzeitig der Stein des Anstosses, an dem sich die Reaktion bildete. Die ursprünglich enge Strasse wurde in wenigen Jahren zum ausgetretenen Gemeinplatz, in dem sich heute die Banalität mit Wonne breit macht und mit dem an sich Nützlichen eine recht unnütze Willkür treibt. ▽ Daraus schliesst mancher, die Bewegung sei erschöpft und — sieht sich nach anderem um. Es gilt schon nicht mehr für chic, moderne Dinge zu kaufen. In den besseren Läden kehren Antiquitäten wieder; Louis XVI und Empire werden in jeder Preislage und jeder miserablen Reproduktion verlangt und die modernen kunstgewerblichen Dinge wandern in die Bazare. ▽

▽ Erst jetzt, wo die Mode zu verrauschen beginnt, setzt die eigentliche Arbeit ein. Dieses wuchernde Kunstgewerbe der Jünglinge und Jungfrauen wird in der Provinz das Dasein beschliessen. An die Stelle tritt, was den Anfang hätte machen müssen, die Architektur, eine ernste, jedem Dilettantismus abholde Kunst. Sie allein gibt, wenn recht geübt, den grossen Komplex von Beziehungen, die Schönheit des Einzelnen aus der Schönheit des Ganzen. Freilich keine Architektur, die nur an den Zweck denkt. Das Vernünftige muss ihr so selbstverständlich sein, wie jedem vernünftigen Menschen die Begriffe der Kausalität. Darüber redet man nur so lange als man unsicher ist. Eine Architektur vielmehr, die würdig ist, zum Zentrum zu werden, die den ganzen idealen Schatz an künstlerischen Werten in sich aufzunehmen vermag und nicht nur die Ökonomie des Hauses im Auge hat, sondern auch jene grössere Ökonomik beherrscht, die mit dem Nationaleigentum des Volkes und der Zeit zu wirtschaften weiss. Hier liegt die Aufgabe der Zukunft. Vernünftige Häuser, vernünftige Möbel sind gute Dinge. Wir haben sie schon heute oder sehen den Moment deutlich vor uns, wo wir sie haben werden. Schöne Häuser, schöne Möbel müssen wir bekommen,



PROFESSOR HERMANN BILLING KARLSRUHE
Rathausprojekt für Kiel (Variante)



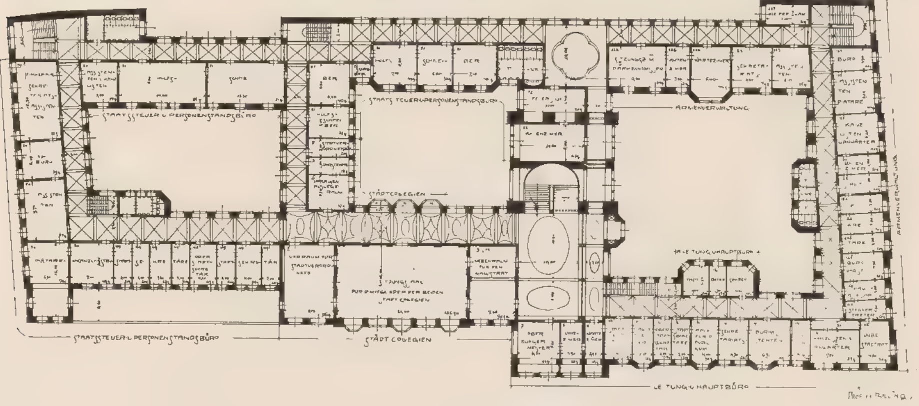
PROFESSOR HERMANN BILLING-KARLSRUHE
Rathausprojekt für Kiel (Variante)

um uns nicht sagen zu müssen, dass dieser moderne Stil uns begrenzt, anstatt uns zu bereichern. Kein Programm ist der Kunst würdig, das anderes als Schönheit will. Als wir anfingen, sahen wir nur das Nächstliegende, verstanden uns selbst nicht und wurden nicht verstanden. Die Bewegung begann bei uns in einem Moment, als die deutsche Malerei und Skulptur einen Moment der Schwäche durchmachten. Der von den vielen Parteiprogrammen ermüdete Sinn, das Auftreten der französischen Impressionisten, die den Deutschen noch einmal zum so und so vielten Male zum Umsatteln nötigten, der Mangel an sicher erkenntlichen Stützpunkten in der Verwirrung brachten damals ein Programm zustande, das mit der ganzen Kunst zu Gunsten der leichtfasslichen Forderungen der neuen Architektur aufräumte. Auch was ich damals schrieb, wurde so ausgelegt, zumal der Satz, den ich hier wieder abdrucke, weil er gerade in letzter Zeit wiederholt falsch zitiert wurde: ▽

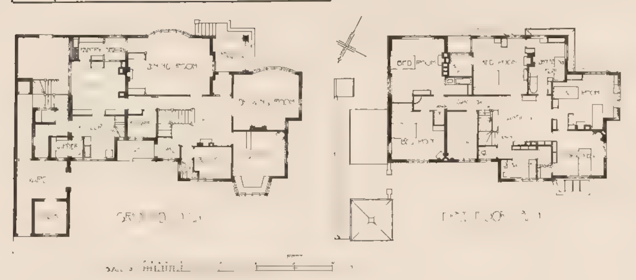
▽ „Lieber keine Bilder - zunächst gute Wände! Lieber eine Zeit lang weniger modern in der Kunst, wo dieser Begriff immer schwer fassbar und abstrakt bleibt, und dafür modern im Gewerbe, wo er alles bedeutet — Vernunft, Geschmack, Gesundheit! Es ist eine geistige Hygiene, ja eine Forderung der Wahrheit, die verlangt, dass die Dinge, mit denen wir uns umgeben, Art von unserer Art, vor allem Geist unserer Zeit sind.“ — Es gibt Leute, die nichts Besseres zu tun haben als im Leben des Fortschritts scheinbare Inkonsequenzen nachzuweisen. Sie halten sich an das Wort, weil sie selbst stehen geblieben sind und nicht die Sache besitzen, und legen heute nach sieben arbeitsreichen Jahren voll vielseitiger Entwicklung solche Sätze so aus, als wäre damit die Rückkehr zu einer reicheren Ästhetik abgeschnitten. Es ist nicht schwer, in dem Satz das Bedingte der Forderung zu erkennen, den planmässigen Versuch, zunächst einmal die Notwendigkeit des Momentes zu erfüllen, die damals von den Klugrednern von heute schlimm verkannt, ja überhaupt nicht gesehen wurde. ▽

▽ Heute gilt es, das damals gefasste Ideal zu vertiefen, die Architektur von allem zu befreien, was auch nur von weitem wie Kunstgewerbe aussieht und ihr nicht die anderen Künste zu opfern, sondern sie innig mit ihnen zu verbinden. Wie das geschehen kann, darnach fragt nur der, dem die Kunst verschlossen ist. Sicher hilft kein Liebermann, kein Leibl, kein Marées dem Architekten bei der Verteilung seiner Räume. Sicher lernt man an keinem Menzel, wie eine Brücke zu bauen sei, noch an irgend einem Meister der fremden Kunst, wie die eigene gehandhabt werden muss. Nicht der Vermengung der Kunst soll das Wort geredet werden, wir haben gerade genug malerische Baukunst und konstruierte Malerei. Wohl aber meine





PROFESSOR HERMANN BILLING-KARLSRUHE
Rathausprojekt für Kiel



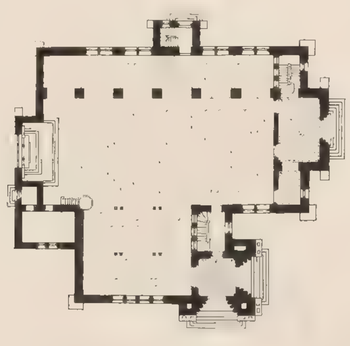
Grundrisse zum Haus No. 6 in Edgbaston (Beilagen 9 & 10)

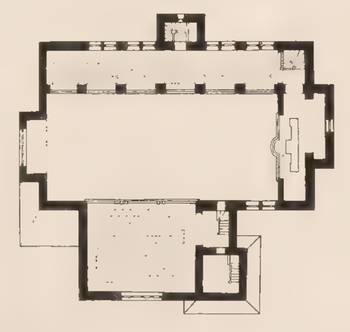
ich, sollte den Architekten auf dem Weg in die Zukunft das Bewusstsein leiten, dass er nicht mit dem Metier allein zum höchsten Ziele gelangen kann, dass er auch wenn ihm die einfachsten Aufgaben vorschweben, nicht nur klug, ökonomisch, konsequent, sondern reich werden muss, um anderen abgeben zu können, um zum Schöpfer zu werden. Dieser Reichtum erschliesst sich nicht immer der angeborenen Gabe, oder besser, die Gabe wird nicht ohne weiteres zur grössten Ergiebigkeit gezüchtet. Das Milieu spielt mit, die Summe der Momente, die den Ehrgeiz vertiefen, die Lust an der Schöpfung vergrössern, veredeln können. Diese Momente kann man im weitesten Sinne Kultur nennen. Nicht die Kultur die nur vom Komfort des Leibes handelt, sondern die höhere, der Komfort des Geistes, in dem die Kunst die erste Stelle einnimmt. ▽

▽ Die Gefahr ist gross bei uns in Deutschland, dass auch diese mit so vieler Begeisterung gepflegte jüngste Frucht dem Materialismus heimfällt, vor dem sich heute bei uns alles beugt. Damit wäre die Richtung als Kunst geliefert, auch wenn sie noch so viele brauchbare Häuser schaffte. Nur wenn sich der Architekt Künstler fühlt, nicht als Persönlichkeit allein — wer ist heute nicht persönlich! — sondern als Kenner und Schätzer, als Schöpfer des Höchsten wird die Klippe umschifft. Man erinnere sich, in welchem innigen Konnex die Architekten früherer Zeiten, auch wenn sie nur bauten, zu den Malern, Bildhauern, Dichtern und Musikern standen. Sie fühlten die Zeit noch anders, nicht nur als Erfinder zeitgemässer Technik. Dieses tiefere Fühlen begleite den Architekten der Zukunft. Karl Scheffler nennt es in seinem schönen Buch über die Konventionen der Kunst, das soeben erscheint: den Drang zu einer Weltanschauung und meint: „Nur wenn dieser Drang sich der Baukunst mitteilen und das Begonnene vergeistigen kann, werden die hoffnungsvollen Versuche, die wir in den Nützlichkeitsbauwerken sehen, nicht verloren sein.“ Was für Scheffler der religiöse Gedanke ist, dessen Massenwirkung heute zum Schaden der Konvention entbehrt wird — entbehrt werden muss, könnte man zufügen — kann immer nur der aus allem Schönen verdichtete Glauben an ein Ideal sein. Mag er der Masse zugänglich werden oder nicht, nur in ihm liegt die Bürgschaft für ein menschenwürdiges Dasein. ▽ Nur wenn es gelingt, der Zeit zu dienen, indem man ihrer Herr wird und aus ihren Bedürfnissen nicht nur das nackt Notwendige, sondern eine ideale Form bildet, die das Wesen der Zeit vergrössert, verstärkt, veredelt, werden wir vorwärts kommen. Ist diese Erkenntnis klar, so wird jeder suchende Architekt von selbst spüren, was er heute von den Grossen der Schwesterkünste lernen kann, um sich gleich wie sie über des Tages graue Notdurft zu erheben. ▽

BERLIN *MEIER-GRAEFE*

BEILAGEN





Grundrisse zur Kirche für Nilsiän (Beilagen 15 & 16)

MODERNE BAUFORMEN
JAHRG. IV MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR HEFT: 3

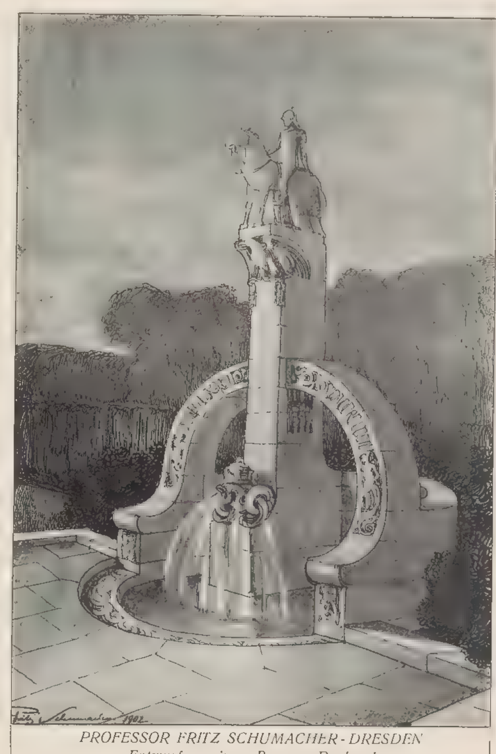
FRITZ SCHUMACHER

Fritz Schumacher ist vornehmlich Raumarchitekt. Er ist einer von denen, deren Können nicht geleitet wird von Strömungen oder stilistischen Stimmungen in der Baukunst, sondern er ist einer von denen, die den ästhetischen Zweck erkannt haben, der zu allen Zeiten über allen Baustilen gleich gross, aber verschieden stark empfunden, gewaltet hat, den Zweck, den derjenige erreicht, der es versteht, einen Stein so in die Natur zu setzen, dass er ein Denkmal wird. Die Ästhetik des Raumes umfasst die kleinste Aufgabe und zugleich die grösste. Sie will, dass sich romanische und gotische Baukunst nicht unterscheiden durch Bogen- oder Gewölbeform, sondern durch die Sprache des Raumes, den ihre Werke umschliessen. Stellen wir das Erkennen solcher Raumgesetze, das Bewusstsein der Macht solcher Ästhetik auf den Sockel der Moderne, wir dürfen das Alle, die wir in Vignolas System das Alpha und Omega des baukünstlerischen Könnens gelehrt wurden — dann ist uns Fritz Schumacher ein Moderner, seine Bauformen sind moderne, seine Kohleentwürfe, seine ausgeführten Arbeiten sind moderne. ▽

▽ Nun unterscheide ich bei Fritz Schumachers Können zwei Seiten: die eine Seite zeigt die Fähigkeit, ein Werk zu schaffen in einem vorhandenen Raum, oder ein Werk zu schaffen aus einem Raum heraus, so dass ein Ganzes daraus wird, das wieder mit der Umgebung ein Ganzes, ein Bild gibt. Das sind die Entwürfe, die ausgeführt im Grunewald oder am Gardasee, in Sachsen oder auf Bremer Marschland, je nach dem Boden, auf dem sie stehen, je nach den Bäumen, von denen sie umgeben, je nach dem Himmel, der über ihnen sich wölbt, uns anmuten, als wären sie diesem Boden entwachsen, als wären sie notwendig, Eines mit den Bäumen und dem Himmel. ▽

▽ Die andere Seite in Fritz Schumachers Können zeigt seine rein ästhetische, ich möchte sagen: lyrisch-schöpferische Begabung, aus der heraus seine „Kohlestudien“ entstanden sind. Hier war ihm kein Raum gegeben, seine Denkmalsentwürfe, Gräber und Brunnen mussten mit dem Himmel, den Bäumen und der Erde lediglich eine Stimmung verkörpern, eine Stimmung, die meist schwer, ernst, still anmutet, und die noch durch jene dem Künstler ureigene Feder- und Kohletechnik ihren hohen Reiz erhält, die freilich auf der anderen Seite die leichteren und die praktischen Themen wie eben in seinen Villenentwürfen zu ernst nimmt. ▽

▽ Diese beiden Seiten mögen streng auseinander gehalten werden. Der Architekt, der im Dienste der Praxis Häuser entwirft, kann sich nicht eingehend genug nach der Umgebung und nach der Gegend und ihrer Natur in allen ihren Einzelheiten richten, mit der zusammen sein Bauwerk ein Ganzes geben soll — „denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie,“ sagt Dürer. Der Architekt muss den Raum achten, in dem er schaffen



PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER - DRESDEN
Entwurf zu einem Brunnen-Denkmal



PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER DRESDEN
Studie zu einem Krematorium

an historische Schulung, aber eben dadurch so recht im Bilde der Gegend. Seine späteren Werke tragen hingegen alle den Stempel grosser Eigentümlichkeit: äusserst einfach in der Grundform, mit hohem Satteldach vor dem Walde stehend, oder geschlossen, eng, zentral, mit Wohn- oder Zeltdach über dem flachen Höhenrücken vorragend je nach der Umgebung: so bieten seine Bauten mit der Natur ein ganzes Bild. Ich erinnerte mich eines Leistikowschen Grunewaldstückes, als ich einen der Schumacherschen Entwürfe sah — ein Haus in Kiefern; ich empfand damit zugleich den Wert des ästhetischen Momentes, das ein Architekturstück in der Natur zu bilden hat, eines Momentes, von dessen Grösse bisher mehr die Maler als die Architekten überzeugt zu sein scheinen —. Mit dem Unterschiede: der Maler braucht das Haus zur Staffage · der Architekt darf die Umgebung des Hauses nicht zur Staffage herabdrücken. ▽

▽ Fritz Schumachers Bauten, ohne Rücksicht auf die Natur betrachtet, sind, das sieht man ihnen auf den ersten Blick an, aus innen herausgeschaffen auch eine Befolgung der raumästhetischen Forderungen. Die kleine Villa von Halle im Grunewald mag als Beispiel dafür besonders ins Auge gefasst werden: die Eingangsseite: die Rückseite. Jene ganz dem Garten zugewendet, behaglich in der leisen Schwingung ihres Mittelteiles und des davor liegenden Austrittes — diese ganz und gar Eingang: streng und stark die Pforte betonend, die noch vertieft wird durch die beiden Rundtürmchen, oder besser Pfeiler, denn sie tragen das Dach, das ausserordentlich einfache; ein grosses Satteldach. Und nun in dieses Dach einschneidend die anderen „sekundären“ Dächer über den Vorlagen. Die Giebelseite über der Walm in der Mitte der Vorderfront blickt auf die Strasse, „ruft an“; auf der Gartenseite wird die luftige Halle von dem flachen Zeltdach mehr bekrönt als überdacht und hilft damit das festliche Aussehen der ganzen Hinterfront steigern und in der Mittelachse betonen. Und nun davor der freie Platz, von dem aus zum Garten zwei breite Freitreppen führen: ein feierliches Vorspiel, graziös übergeleitet von den mit Steinbalustraden besetzten Treppen am Austritt und durch diesen selbst in das eigentliche Thema, das Häuschen, das mit diesem Vorspiel anmutet, wie eines jener Werke aus der Zeit der raffiniertesten Wohnhausbaukunst, die die Summe bildet aus

soll. Gerade bei Fritz Schumacher ist die praktische Seite des Architekten immer wenig beachtet worden. Schumacher ist mit Rieth verglichen worden und mit Kreis. Aber er hat nicht das Haften am Detail in sich, wie wir es in Rieths Skizzen finden, und er hat nicht die riesige Schwere von Kreis in sich, wie wir sie nicht nur in dessen Denkmalentwürfen, sondern auch in seinen Innendekorationen treffen. Vor allem aber ist Schumacher, trotz seiner Denkmal-, Gräber- und Brunnenentwürfe und trotz seiner durch ihre Bildwirkung das Reale beeinträchtigenden Kohle- und Federmanier ein Praktiker. Ganz zuerst, noch als Schüler Gabriel von Seidl's, unter dem er an den Konkurrenzentwürfen sowohl, wie an der Ausführung des Bayerischen Kunstgewerbemuseums arbeitete, schuf er in Tirol und am Gardasee Landhäuser mit Anklängen

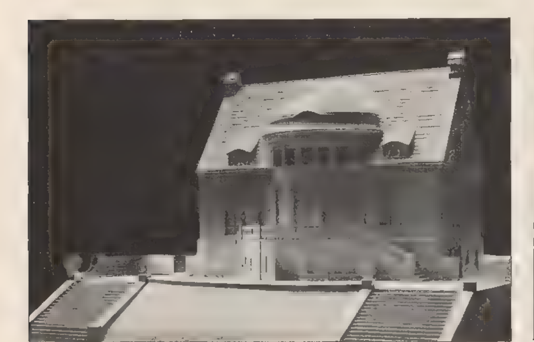
der Bienséance und der Noble Simplicité, und das ein beredtes Beispiel dafür ist, wie weit das Bauwerk in die Aufgabe, die dem umgebenden Raum zusteht, mit eingreifen kann, um im Rahmen dieses Raumes ein Bild zu geben. Schade, dass wir nur den schwarzen Hintergrund der Photographie sehen, nicht das Mitwirken dieses Hintergrundes am Bilde, wie wir es bei der Villa in Wurzen oder beim Landhaus Iken bei Bremen wahrnehmen können. ▽



PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER · DRESDEN
Studie zu dem Speisezimmer der Villa v. Halle, Grunewald

▽ Von dem Tage an, an dem sich Fritz Schumacher mit den für das Wirkliche bestimmten architektonischen Aufgaben beschäftigt hat, ist er auch Innenarchitekt gewesen. Dieser zeitlichen Gleichheit seines Schaffens entspricht ganz und gar die ästhetische Bewertung der Innendekoration. Ein einziger Raum, ein Zimmer, seiner Bestimmung entsprechend auszubilden, das ist der erste Schritt zum fertigen Hause. Diesen Raum wieder seiner Bestimmung nach in den Grundriss setzen, ihm Nebenzimmer und Vorräume geben, den Beschauer vorbereiten, stimmen, einleiten, so dass er das Ganze in dem Hause, dem er das Ganze ausser dem Hause schon angesehen, auf jedem Schritte wieder findet: das ist das hohe Ziel, das sich der Innenarchitekt stecken soll. ▽

▽ Ich hatte vorhin den Unterschied erwähnt zwischen Schumacher und Kreis, die beide im Ernste der Darstellung ihrer monumentalen Gedanken gewiss viel Verwandtes miteinander haben. Schumachers Innendekorationen lassen aber sofort diesen Unterschied erkennen. Wir können nämlich an ihnen eine Zierlichkeit wahrnehmen, eine Eleganz, die den Kreisschen Dekorationen und Möbeln diametral gegenübersteht und die zuerst selber wohl den, der Schumacher nur aus seinen Kohlestudien kennt, frappiert. Ich will dabei nicht etwa sagen, dass dieser Zierlichkeit etwas Zerbrechliches anhafte oder innewohne, aber die Abmessungen des Holzes sind



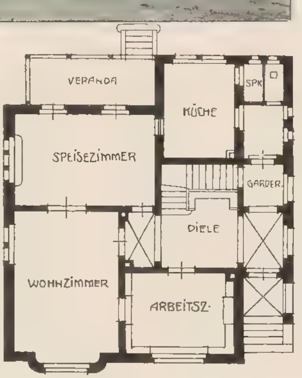


PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER · DRESDEN. Modell zur Villa v. Halle, Grunewald



PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER - DRESDEN
Haus Grübler in Dresden

auf das Mindestmass berechnet: in der Halle des Hauses Grübler erkennen wir, ebenso wie im Entwurf zum Damenzimmer für das Haus Lorenzen in Flensburg (Beilage 20) ein ganz ausserordentlich feines Empfinden für die Wirkung der Holzformen und Flächen, der Art und der Struktur des Holzes; etwas das an Baillie Scott erinnert und sich doch wieder von dessen hartkantigen, steifflächigen Entwürfen durch seinen Schwung vorteilhaft unterscheidet. Dem Damenzimmer scheint die ganze zarte Bearbeitung des Holzes fast mehr zu entsprechen als der Halle, obgleich wir in dem Sitzplatz der Halle einen „Raum im Raum" erkennen wollen, der für sich mit viel

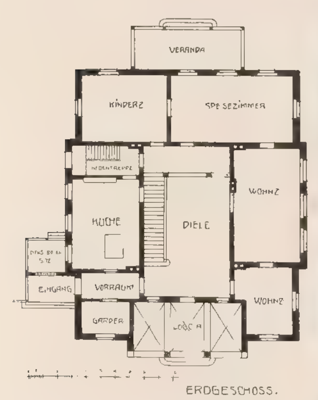


ERDGESCHOSS.

Liebe durchgebildet, ein Ganzes ist und eben nur wieder als Ganzes im grossen Ganzen der Halle wirken soll. ▽

▽ Wie kräftig übrigens Schumacher im Holze auftreten kann, beweisen seine Fachwerke am Hause Grübler-Dresden, wie an der Villa Klug-Wurzen und am Landhaus Iken bei Bremen, wo besonders in den kräftig geschwungenen Konsolen, die die Fensterreihe im ersten Obergeschoss der Villa Grübler teilen — aber auch sonst überall - die ausgesprochene Zimmermannsarbeit das Wort hat: harte Kontur, scharfe, sparsame Profile, ins Holz gestochene Ornamente. Alle Streben, Säulen und Riegel aber dem Ganzen untergeordnet, die Geschlossenheit durch ihre Stellung und Bewegung noch deutlicher zum Ausdruck bringend, die wir in der Villa in Wurzen und im Landhaus bei Bremen durch Vorbauten betont finden, und die wie alle Teile am Hause und im Hause deutlich zeigen, dass sich „Alles zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt". Das will Fritz Schumacher mit seinen Landhausbauten, und das hat er auch erreicht. ▽

▽ Es war eine zwar schwere aber schöne Aufgabe für Fritz Schumacher, das Talent des Innenarchitekten zu vereinen mit dem Genie des monumental empfindenden Künstlers, als er den Auftrag erhielt, die Halle des städtischen Ausstellungspalastes in Dresden für die Städteausstellung und später für die grosse Kunstausstellung zu schaffen. Man kann wohl hier von „schaffen" reden, denn an der in ihren Dimensionen für Ausstellungsgegenstände kleineren Kalibers gänzlich unverwertbaren vorhandenen Halle ist durch Anheften oder Dekorieren nichts zu bessern. Es hiess also hier „neuschaffen". Doppelt schwer, wenn nur bescheidene Mittel zur Verfügung stehen. Dreifach schwer, wenn es gilt, das Monumentalbild des Marcolinischen Neptunbrunnens zu rahmen, und dabei den kleinen und kleinsten Ausstellungsgegenständen diejenige Umgebung zu bieten, die sie fasst und hebt. Nun, Fritz Schumacher knüpfte nicht lange an dem ihm geschürzten Knoten. Er holte sich ein



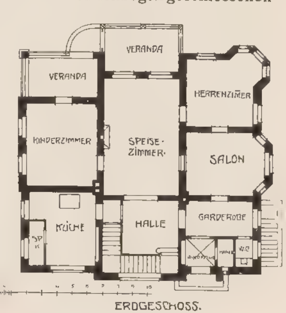


PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN. Landhaus Iken bei Bremen

Stück jahrhundert alte Natur herein, stellte sie in die Halle und gab so eine Lösung, die ihresgleichen wohl schwer findet an köstlicher Klarheit, Zwecklichkeit und Auffassung; die Natur, die Fritz Schumacher bei allen seinen Arbeiten anrief als Meisterin und als Helferin — nun sprang sie ihm hier gern bei: der grosse Neptunbrunnen steht an einem hochumfriedigten Platz, der, mit pyramidal gestutzten Bäumen flankiert, die auf der Umfriedung in den Achsen der Fensterpfeiler scharf nach oben weisen, vielleicht noch höher erscheint. Auf diesen Platz führt vom Haupteingang her ein ungefähr 20 m langer Gang, ganz an die Zeit der Entstehung des Brunnens mahnend, an die Zeit der französisch-steif abgezirkelten Gärten mit den hohen oben im Tonnenbogen geschlossenen



PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN. Villa Klug bei Wurzen



Laubgängen — freilich eine Natur im Zwange der Kunst — doch der Künstler will gar nicht die Natur als solche zur Geltung kommen lassen — er will nur hinweisen durch diese verkünstelte Natur auf das Ziel, auf den Brennpunkt der Anlage — so, wie Lenôtre auf den Ruhepunkt seiner Perspektiven zielt, durch die wie Kulissen wirkenden Bäume. Aber Fritz Schumacher erreicht mit seinem Gang noch dies: er gewinnt einen ziemlich engen Raum — und beiderseits von



PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER - DRESDEN
Halle in der Villa Klug bei Wurzen

Können: er sieht, mit welch feinem Sinn für die Farbe der Künstler gewaltet hat, er empfindet in dem Grün, das sich ins Blau verliert, und in dem bis ins Steinfarbene sich mildernden Orange ein Schaffen mit jenen Mitteln, die aus der Sprache, die der weisse oder der graue Raum spricht, einen Gesang machen, einen schweren, einen feierlichen Gesang. ▽

▽ Fritz Schumacher geht immer sehr sparsam mit der Farbe um. Ein Streifen Gelb am Himmel genügt ihm, um die Stimmung seines Bildes zum bewussten Zwecke zu steigern. In seinen Studien finden wir fast gar keine Farbe. Das mag wohl viel am Vorwurf liegen, der in seinem Ernste der Farbe nicht bedarf, er bannt in seinem eintönigen Sprechen mehr, als wenn er durch einen Ton höher oder tiefer Bewegung erhielte. Wir haben in der Vorhalle des Justizpalastes (Beilage 17) ein gutes Beispiel für Fritz Schumachers Farbenwalten: das Papier, im Grundton grünlichgrau, erhält blau, weiss und gelb: die Wirkung des Festlichen und Strengprächtigen im Goldton, die Tiefe des Hintergrundes in den Fenstern und der Tür in Blau, und die Bewegung der Flächen in Weiss, machen aus der in schlichten Umrissen gezogenen Federzeichnung ein „Bild", das uns überhaupt in seiner Architektur schon ganz „schumacherisch" durch seine breiten die Tür flankierenden Pfeiler und durch das Mitwirken der Mauermassen an der Spiegelnische und der bis an den Türsturz sich senkenden Wölbung anmutet. Es mag in diesen Steinwerken etwas dem Ägyptischen Verwandtes liegen, oder wie beim Krematoriumentwurf etwas Romanisches – ebenso könnte man die Eingangsseite der oben besprochenen Grunewaldvilla für amerikanisch, die Hinterfront für Barock halten —: ich erkenne diese Verwandtschaften als unter dem Einfluss entstanden an, den die Aufgabe und der Raum auf den Schaffenden ausübten; und ewig werden die ägyptische und die romanische Baukunst die besten Beweise geben für die sich ins Monumentale steigernde Schaffenskraft des Menschen, ebenso wie die Kunst des Barock sich mit der Lösung raffinierter Lebensfragen am erfolgreichsten beschäftigt hat. ▽

▽ Für Schumachers Hand ist aber gerade ein modernisierter romanischer Stil deshalb der geeignetste, weil dieser den feierlichen und ernsten Aufgaben unserer Zeit am besten entspricht. Denn zunächst ist schon die durch kräftigen Schnitt geteilte

diesem Raume zwei andere, die es zulassen, dass auch die kleinsten Ausstellungsgegenstände Beachtung finden. Das Licht in den Gartengang fällt von den Längsseiten her ein, wo er in drei Feldern unterbrochen ist, das mittlere dieser Felder ist mit Pyramidenbäumchen besetzt. Nun wirkt die den neu umhegten Platz überspannende Architektur der Haupthalle wie ein grauer, stiller Himmel, der vor den schweren Farben und den gedrungenen, schlichten, rauhflächigen Formen zurücktritt. Kein Auge sieht — oder empfindet störend die schweren barockisierenden Formen der Halle. Für den aber, der den Schöpfer nur aus dessen einfarbigen Studien kennt, öffnet sich in dieser neuen Schöpfung ein Blick mehr in Schumachers

Masse des Steines geeignet, einem ernsten Thema, etwa einer Grabstätte (Beilage 19) oder einem Krematorium (Beilage 21) am besten Rechnung zu tragen. Dann aber sind die in den Stein gegrabenen verschlungenen Bandornamente oder die sich in die Vertiefung des Steines schmiegenden Gestalten, aus dem Stein herauswachsend und doch innig mit dem Stein verbunden, ein schönes Mittel, die stumme Fläche eines Pfeilers oder einer Wand beredt zu machen, mit einstimmen zu lassen in das Largo, das der Bau als Ganzes mitsamt der Natur, die um ihn und auf ihm wächst, mit dem schwer bewegten Himmel über sich in die Seele des Beschauers hineinzaubert. ▽

▽ Auch hier macht uns der Künstler auf die bereitwillige Hand der Natur aufmerksam, die wir nur zu erfassen brauchen, dass sie uns ein Ganzes schaffen lehrt. Dem Architekten, der den Wert des Raumes erkennend, diesen Raum seinem wirtschaftlichen und ästhetischen Zwecke entsprechend in allen seinen Teilen zum Ganzen um- und auszubilden vermag, diesem Architekten steht ein weit grösseres Feld der künstlerischen Betätigung offen, als jenem, der den Entwurf einteilt in Grundriss und Aufriss, ohne Rücksicht auf die Stellung des Hauses in der Natur und auf die Bestimmung der Einzelräume an sich. Für diesen gibt es dann auch nicht jene vielen Abteilungen und Unterabteilungen, in die die Baukunst von dem und jenem zersplittert wird — er weiss nur ein Gesetz, das er bei der Lösung seiner baukünstlerischen Aufgaben zu befolgen hat, das Gesetz, das der Raum an ihn stellt. Darum, dass Fritz Schumacher dieses Gesetz erkennt, ist er ein in allen künstlerischen Gebieten der Baukunst heimischer Meister. ▽

DRESDEN-GRUNA PAUL KLOPFER



PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN
Halle im Haus Grübler in Dresden

„PATINA“

Dass die kupferbedeckte Kuppel einer alten Kirche, die durch die Witterungseinflüsse von langen Jahren mit einer grünen Patina überzogen ist, auf das kunstempfindende Auge einen reizvolleren Eindruck macht als funkelnagelneues Kupfer, darüber werden wir alle einig sein. Nicht bloss der Maler, für dessen Empfinden vorzugsweise malerisch ästhetische Gesichtspunkte in Frage kommen, denkt so; auch wir Architekten entziehen uns keineswegs solch reizvollen Eindrücken; es besteht nur der eine Unterschied, dass wir natürlicher Weise in den meisten Fällen zwischen dem wahren Wert, den ein Bauwerk vermöge seiner äusseren und inneren Gestaltung besitzt und dem Reiz, der ihm durch die Patina des Alters verliehen wird, besser zu unterscheiden wissen. ▽

▽ Heutzutage, wo der Schrei nach „neuer Formengebung“



PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN
Einbau im Hauptsaal der Städte-Ausstellung-Dresden 1903

grosse künstlerische Autorität seine Selbständigkeit genügend sichert. ▽

▽ Die Zeit der Begeisterung für das „Altdeutsche" in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war es, in welcher die oben erwähnte Sucht für „Patina" im weitesten Sinne, nicht zum wenigsten auch in den Kreisen der ausübenden Künstler, um sich griff; und man hat von den künstlerischen Leistungen dieser Epoche vielfach förmlich den Eindruck, als hätte diese Manie das gesunde Gefühl für wirkliche Farbenfreudigkeit im Künstler erstickt. ▽

▽ Diese Periode ist jetzt längst vorüber und doch reichen ihre Einflüsse noch bis in die letzte Zeit; denn erst vor wenig Jahren hat sich eine Richtung Geltung verschafft, deren bewusstes Ziel es ist, in der Begeisterung über Schöpfungen vergangener Jahrhunderte nach dem „Warum" zu fragen und dann erst nach dem „Wie", d. h. die Beweggründe zunächst festzustellen, durch die sich die Alten bei ihren Werken leiten liessen, ehe wir uns in blinder Begeisterung dafür erwärmen. ▽

▽ Was hat die Veränderung, der jedes Kunstwerk im Lauf der Jahrhunderte, sei es durch Sonnenbrand, durch Regen oder Staub, ausgesetzt ist, an dem Werte der betreffenden Sache erhöht? Nichts! ▽

▽ Dennoch bestand ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Eindruck, den ein neu errichtetes Kunstwerk jener Zeiten bot, und gewissen neuzeitlichen Leistungen. Es sah mit nichten so geleckt, so kalt und nüchtern aus, wie manche Bauwerke und andere Kunsterzeugnisse heutzutage. Woran liegt dies? Es wäre wohl ganz falsch, gerade hiebei anzuführen, dass die Alten grössere Meister der Form überhaupt waren, indem sie etwa die

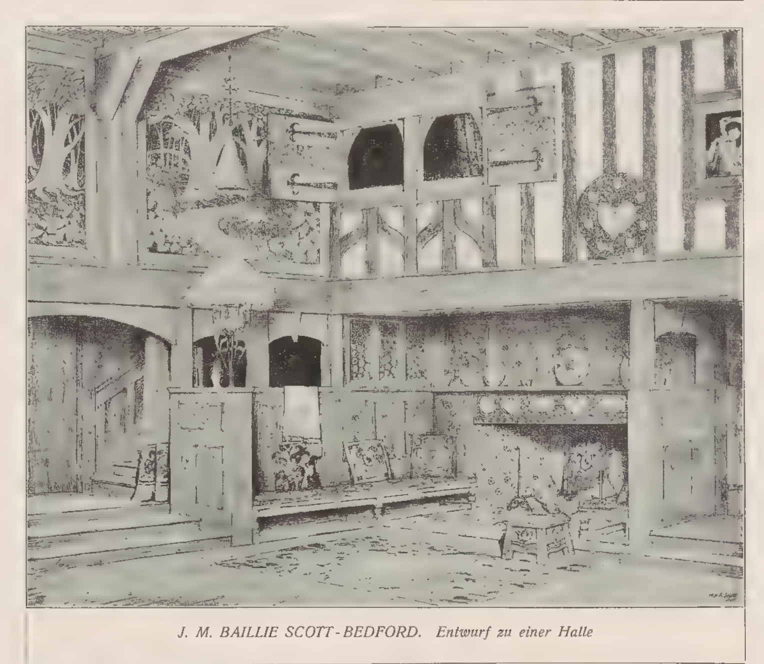
allenthalben ertönt, wo das Zurückgreifen auf die Formensprache der Alten als überwundener Standpunkt gilt — und in gewissem Sinne ja mit Recht - heutzutage wird natürlich auch gegen jene Enthusiasten mit verstärktem Eifer Front gemacht, denen eben der äussere „Altertumsschimmel", den Jahrhunderte über ein Kunstwerk legen, unentbehrlich ist, um sie in Ekstase zu versetzen. Ihre eifrigsten Vertreter hatte ja diese Richtung wohl nur in der Laienwelt; kleiner wurde das Verhängnis dadurch nicht; denn, was dem Bauherrn Evangelium ist, muss ja leider der Architekt in all den Fällen mehr oder weniger nachbeten, in denen ihm nicht eine ausnahmsweise

Naturformen besser kannten und demgemäss besser zu verwenden wussten. Sie waren vielmehr vor allem gute Handwerker, die zweierlei nie aus dem Auge liessen: erstens sachgemässe Auswahl des Materials und zweitens dessen zweckmässige Behandlung. ▽

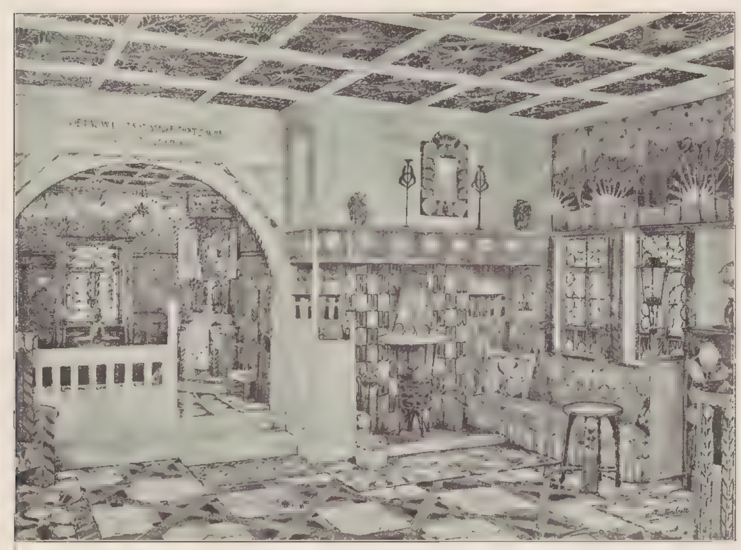
▽ Es gab damals noch keine Surrogate für die verschiedenen Materialien; um sie jeweils in die gewollte Form zu zwingen, existierte noch nicht das Heer von modernen maschinellen Hilfsmitteln, die wohl den Massenbetrieb begünstigen, dem feinen Empfinden der künstlerisch schaffenden Hand aber hindernd im Wege stehn. Diese zwei eben genannten Momente

dürfen zur Entschuldigung vieler moderner Kunstsünden wohl nicht übersehen werden; sie erklären Vieles, wenn nicht Alles. ▽

▽ Wenn für die Unterschiede in dem Vorgehen von Einst und Jetzt bei der Behandlung und Auswahl stilvollen Materials ein typisches Beispiel angeführt werden soll, braucht man ja nur auf moderne Steinmetzarbeit hinzuweisen und sie mit alter zu vergleichen. Wir erkennen da vor allen Dingen, dass nicht bloss der verwitterte Stein reizvoll ist, sondern vor allem der materialgerecht behandelte. Die Alten sahen in der dekorativen Wirkung des Steinornaments ihre Stärke und suchten beispielsweise nie das rauhe Material zu glätten, wo dies im Widerspruch mit dem Charakter der betreffenden ornamentalen Formen stand. Dies haben wir aber heutzutage nur gar zu oft getan; wir verfielen und verfallen noch recht oft in den grossen Fehler, ein figürliches aber an sich rein tektonisches Motiv an einem Bauwerk so realistisch durcharbeiten zu wollen, als wäre es kein Architekturgebilde, das wir zu behandeln haben, sondern ein ausgesprochen genrehafter Vorwurf. Der gesunde Begriff dessen, was man unter stilisierter Form versteht, geht uns zu häufig ab; er dürfte lauten: „aus der Naturform das Charakteristische herausgreifen, Zufälligkeiten aber weglassen!“ Es konnte also in alten Zeiten ein Kunstwerk frisch aus der Hand des Meisters entstehen, ohne dass je der Altertumslack ihm erst seinen künstlerischen Anstrich zu geben brauchte und zwar aus oben erwähnten Gründen. — ▽



J. M. BAILLIE SCOTT-BEDFORD. Entwurf zu einer Halle



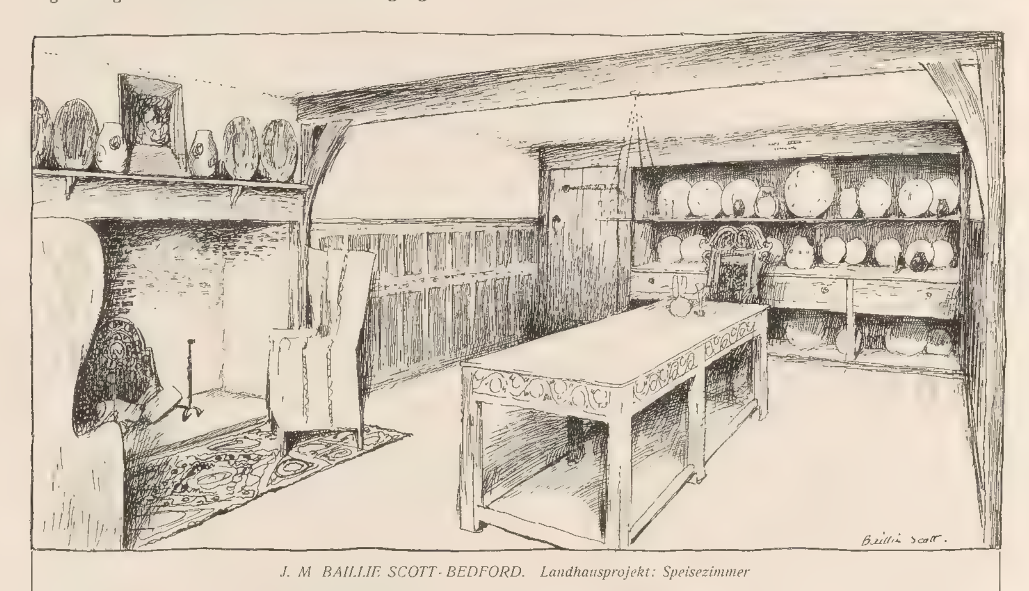
J. M. BAILLIE SCOTT-BEDFORD. Wohnraum mit Kapelle

▽ Man wird nicht umhin können, unmittelbar an diese Erwägungen die Frage anzuschliessen, von welchen Ge-

sichtspunkten man denn auszugehen habe, wenn es sich um Restaurierungen alter Bauwerke handelt. So sehr diese Frage, der Verschiedenartigkeit der Aufgaben gemäss, von Fall zu Fall offen bleiben muss, so verlohnt sich doch der Hinweis, dass sie eben stets dann sehr einfach gelöst werden kann, wenn die Rücksichtnahme auf das innerste Wesen des Kunstwerks solche Arbeiten leitet, wenn also der Künstler nicht lediglich „nachahmen", sondern im Geiste der Alten neu schaffen will; dies gilt ja besonders in all jenen Fällen, wo der Phantasie des Restaurierenden durch gänzliches Fehlen einzelner Teile ein Spielraum gelassen wird, der dem Gelingen der Restaurierung recht gefährliche Hindernisse in den Weg legt. — ▽

▽ Eines Umstandes sei hier noch Erwähnung getan, der vielleicht am deutlichsten zeigt, wie unangebracht oft die Schwärmerei für das „Altaussehende" ist: ich meine nämlich das Trostwort, welches vielen Leuten auf der Zunge schwebt, wenn man sich über die allzu grelle Farbwirkung einer neu angemalten Fassade beklagt. Jene pflegen zu sagen: „Ach, Wind und Wetter werden schon das ihrige tun, um alle Töne, die jetzt zu grell erscheinen, im Laufe der Jahre zu dämpfen." Meistens täuscht man sich aber mit dieser Berechnung; die Töne schwächen sich wohl ab, bleiben aber unharmonisch in ihrem Zusammenwirken, trotz aller „Verwitterung". ▽

BERLIN *S. v. SUCHODOLSKI*



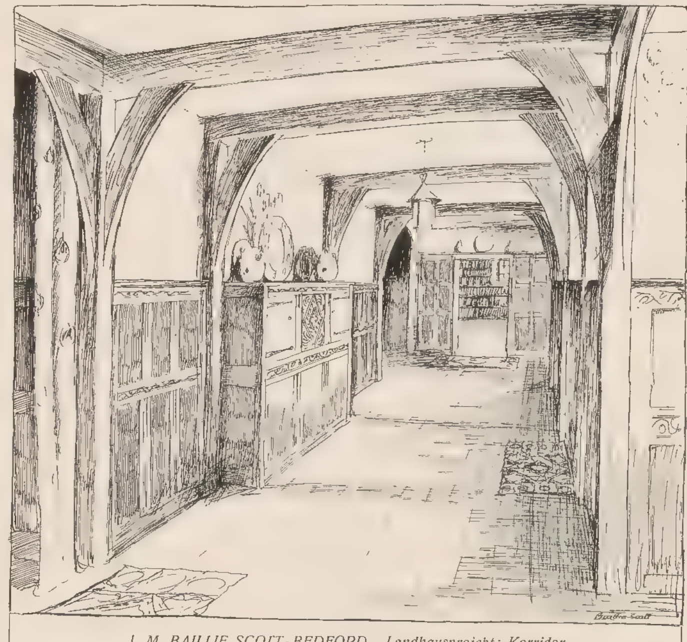
J. M BAILLIE SCOTT-BEDFORD. Landhausprojekt: Speisezimmer

BAILLIE SCOTT

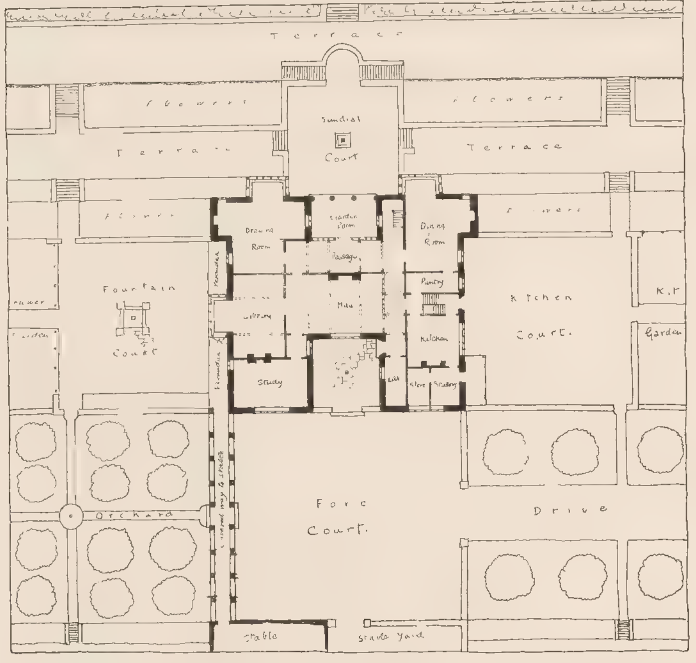
Muthesius rechnet in seinem glänzenden Werk „Das englische Haus" Baillie Scott mit Recht zu den Poeten unter den Baumeistern Englands. Die berühmten Architekten des baulustigen Landes haben ihr office im Londoner Geschäftsviertel und empfangen da Besuche mit jener eiligen Höflichkeit, die den City-Kaufmann auszeichnet. Sie erscheinen auf den ersten Blick mehr Business-Leute, als Künstler, kühl bis ans Herz hinan und nicht unberührt von dem Bewusstsein, dem Besucher, der keine Ordre bringt, ein nur wenig freiwilliges Geschenk zu machen. Ganz anders Baillie Scott. Er wohnt nicht in London, sondern in der Nähe des kleinen Städtchens Bedford, nicht weit von London. Man hat von Bedford noch eine gute Stunde zu laufen bis man seinen idyllischen Wohnsitz erreicht. Eher glaubt man zu einem Dichter oder zu einem Maler der reizenden Landschaft zu kommen. Weit und breit ist kein Haus, das als Visitenkarte des beliebten Künstlers dienen könnte. Er selbst gleicht einem Farmer von der langsam behäbigen Art schottischer Gutsbesitzer. Ein kleines, nichts weniger als modernes Haus mit einem Riesengarten, in dem, als ich kam, ein Pony gemütlich graste. Ich wunderte mich über diese Lebensart, die weit von dem koketten Bauerntum entfernt ist, das man zuweilen als suggestives Genre in Londoner Ateliers findet und erfuhr denn auch, dass sich der bei uns viel geschätzte Künstler durchaus nicht der grossen Popularität erfreut, die man nach seinen Leistungen vermuten sollte. Er hat nicht übertrieben viel zu tun, aber sehnt sich nicht danach, lebt still vergnügt im Kreise der Seinen ein beneidenswertes idyllisches Dasein. Das Ländliche kommt in seinen Sachen mehr als sonst zum Vorschein. Der Vergleich mit Voysey liegt nahe. Aber wäh-

rend das Ländliche bei diesem zuweilen mehr eine Anspielung, eine hübsche Geste scheint, die stets das bewusst Primitive streift, herrscht in Baillie Scotts Räumen eine gesunde, durchaus nicht gewollt arme, sondern natürlich einfache Stimmung, die ihre Art nicht unbedingt auf Kosten des Komforts durchsetzt. Voysey erscheint vergleichsweise als Literat, Baillie Scott als echter Poet, nicht in dem immer zweideutigen wörtlichen Sinne — ich fand noch auf keinem seiner Möbel einen Geleitspruch —, sondern in dem Sinne des Künstlers, der seine Art warm und rückhaltlos zur Geltung bringt. Und wie jeder echte Künstler, welchen Berufs auch immer, stets zuerst ein Baumeister ist, der mit den Formen seiner Kunst zu bauen versteht, so auch dieser Architekt, der mir nichts so sehr als ein Baumeister in seinem Beruf erscheint. Er baut, wie ein tüchtiger Maler seine Bilder malt, ohne herausspringende Details, mit sicherem Gefühl für die Zusammenhänge. Seine Häuser wachsen gefällig mit der Landschaft zusammen, gar nicht originell, ja ich kenne kaum einen modernen Künstler, der so gut versteht, den kleinen Ehrgeiz der Aeusserlichkeiten zu dämmen. Für jemanden, der nicht gleich in der Fassade jedem Spaziergänger mit dem recht bedeutungslosen Individualitätsbewusstsein des Bewohners imponieren will, ist Baillie Scott der rechte Mann. Darin liegt nach meiner Empfindung auch der Unterschied mit Ashbee, den Fred in seiner Studie über unseren Künstler in „Kunst und Kunsthandwerk" zum Vergleich heranzieht (IV. Jahrgang 1901, Heft 2). Ashbee ist viel mehr Kunstgewerbler, sicher sehr geschickt, vielleicht geschickter als Baillie Scott, aber nicht annähernd so natürlich und einfach in der Gestaltung. Auch nicht so gediegen. ▽

▽ B. Scott ersetzt die Farbe, die Ashbee durch Komplikationen, Beschläge, Ornamente u. s. w. zu geben sucht, durch eine mehr im Wesen seines Handwerks liegende Farbigkeit. Man könnte über den Unterschied zwischen beiden Begriffen ein Buch schreiben. Farbe ist ein Detail, beim Maler der Rohstoff, der, mag er noch so glänzend und bunt sein, gar nichts zum Werke beiträgt, wenn er nicht durch die Kunst zu dem weiteren Begriff, der Farbigkeit, verwandelt wird. Dieser aber bedarf nicht mal der eigentlichen Farbe. Er bedeutet die Bewegung, den Rhythmus, das Spiel der Verhältnisse und kann durch den Schwung einer Linie besser gelingen, als durch eine noch so anspruchsvolle Farbensymphonie. Er wird immer nur durch eine zweckentsprechende Verwendung der Malerei erreicht; in der Architektur durch die überzeugende Harmonie der Massen. Nicht der Anstrich der Fassade, sondern das Gefüge der Verhältnisse gibt die Farbigkeit eines Gebäudes. Genau dasselbe gilt vom Innern des Hauses, vom Zimmer, vom einzelnen Möbel. Von diesem Standpunkt aus kann man Baillie Scott einen Maler nennen. Nicht, dass er glänzende Aquarelle, von denen unsere Leser einige Beispiele erhalten, zu fertigen vermag, gilt als auszeichnendes Moment seines Künstlertums. Im Gegenteil könnte man sagen; denn im allgemeinen sind gute Aquarellisten schlechte Baumeister. Sondern dass B. Scott mit den Elementen und auf dem gesetzmässigen Wege seiner Kunst zum Malerischen gelangt, ist seine Stärke. Muthesius sagt in dem zitierten Werke sehr richtig von ihm: „Er denkt nie in unmöblierten Räumen, sondern hat beim Entwerfen immer das völlig ausgestattete und bewohnte Zimmer im Sinne. Daher ist jeder Quadratfuss Platz im Sinne des Wohnens überlegt, keine Tür sitzt zufällig, kein Fenster anders als in richtiger Beziehung zum Zimmer, das es beleuchten soll." Aehnliche Urteile liest man heute über manchen Architekten, dem ein Aufsatz gewidmet wird. Der Bilder sind so viele und der Worte so wenig, dass man es mit dieser Zeitschriftenkritik nicht sehr ernst nimmt und kaum eine Würdigung mehr denkbar ist, die nicht schon schriftstellerisches Cliché wäre. Jeder Baumeister bringt ja tatsächlich heute eine gewisse neuzeitliche Lösung seiner Aufgabe. Das Künstlerische daran, das jenseits von Hygiene, praktischem Sinn und Komfort persönliches Eigentum ist, wird nicht ohne weiteres geschätzt und noch schwieriger in Worte gefasst. Das beste scheint mir, das man von einem Baumeister sagen kann, ist, was von Baillie Scott in weitestem Umfange gilt, dass er mit



J. M. BAILLIE SCOTT-BEDFORD. Landhausprojekt: Korridor



Holz und Stein zu bauen und gleichzeitig zu malen versteht. ▽

▽ Scott ist der englischste unter den modernen Schotten. Er ist so weit wie möglich von der Gruppe Mackintosh entfernt, noch weiter als Walton, der sich auch, und zu seinem Vorteil, die Unabhängigkeit von den Glasgower Lyrikern bewahrt hat. Auch darin ist er echter Künstler, dass ihm die individuelle Betonung des Ornamentes, wie es die Schotten betreiben, fern liegt. Tüchtige Künstler sind nie Astheten. Ihre Eigenart liegt tiefer. Und trotzdem glaube ich, dass in Baillie Scott mehr von der alten Romantik seiner Heimat steckt, die in den Glasgowern so seltsame Blüten zeitigt. ▽

▽ Baillie Scotts meiste Arbeiten schmücken die Insel Man, wo er selbst bis vor einigen Jahren lebte. Am Windermere-See, wo Constable so manches schöne Bild malte, steht eins seiner besten Häuser. Auch Deutschland hat hier und da im Mobiliar Proben seines Talentes empfangen. ▽

BERLIN *MEIER-GRAEFE*

BEILAGEN



Grundrisse zu dem Landhausprojekte von J. M. BAILLIE SCOTT-BEDFORD (Beilagen 22, 23, 24).

MODERNE BAUFORMEN
JAHRG. IV — MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR — HEFT: 4

ALFRED MESSEL

Wenn man würdigen will, was Messel in wenigen Jahren für die Aufgaben der modernen Grossstadtarchitektur getan hat, muss man die Entwickelung des Geschäftshauses betrachten. Das Gesetz der Trägheit, das im Geistigen so wirksam ist wie im Materiellen, verbietet es, vor allem in der Architektur, dass Aufgaben der Zeit sofort logisch aus den Zwecken, aus äusseren und inneren Notwendigkeiten entwickelt werden. Wenn es immerhin möglich ist, dass starke Begabungen in der Poesie und Malerei ruckartig vorgehen und viele Stufen mit individueller Kraft überspringen, so ist dieses doch in der weniger von einzelnen Künstlern als vielmehr vom Geist der Gesamtheit abhängigen Baukunst nur in sehr beschränkter Weise der Fall. Hier ist es schon grosser Gewinn, wenn auf einem bestimmten Punkte der Entwickelung von einer schöpferischen Persönlichkeit die ganze Konsequenz des unsichtbaren Reifeprozesses gezogen wird. Niemals gibt die in der Architektur mitratende und bestimmende Allgemeinheit zu, dass der Baukünstler nach jenem genialen Prinzip handle, wie es in den Worten des Hebbelschen Herodes zum Ausdruck kommt:

„Ich tat, was auf dem Schlachtfeld der Soldat
Wohl tut, wenn es ein Allerletztes gilt.
Er schleudert die Standarte, die ihn führt,
An der sein Glück und seine Ehre hängt,
Entschlossen von sich ins Gewühl der Feinde,
Doch nicht weil er sie preiszugeben denkt:
Er stürzt sich nach, er holt sie sich zurück,
Und bringt den Kranz, der schon nicht mehr dem Mut,
Nur der Verzweiflung noch erreichbar war,
Den Kranz des Siegs, wenn auch zerrissen, mit."

Vor allem wird der Besitz festgehalten. Der revolutionäre Geist vermag diesen Besitz nur langsam umzuwandeln, bis allmählich aus dem Alten Stück für Stück, wie im Prozess des Stoffwechsels, etwas Neues wird. ▽

▽ Da die Voraussetzungen für die Disposition des Geschäftshauses sehr klar und einfach sind, sollte man meinen, die notwendige Form hätte sich bald finden lassen müssen. Nichtsdestoweniger haben auch hier die Mächte des Beharrungsvermögens Tempo und Charakter des Werdeganges reguliert. Zuerst, als die Bautätigkeit mit der schnellen wirtschaftlichen Expansion nicht Schritt zu halten vermochte, befanden sich Geschäftsräume meistens in städtischen Wohnhäusern. Für Kontorräume, Warenlager und selbst für Verkaufszwecke mietete man Etagenwohnungen und richtete sich dort ein. Es wäre nun zu erwarten gewesen, dass bei Neubauten nun gleich die Unbehaglichkeiten der Anpassung an unzweckmässige Räume vermieden wurden. Aber auch in den zunächst gebauten Geschäftshäusern ist dem Bedürfnis nur wenig Rechnung getragen worden. Man wagte das Fassadenprinzip des Wohnhauses mit seinen regelmässigen Fenstern und Stockwerkteilungen nicht anzurühren und richtete sich, bei schlechtem Licht und mit kleinen unpraktisch verbundenen Räumen lieber ein, als dass man die gewohnte, nicht einmal wertvolle Form geopfert hätte. Die Hauptschuld daran trug immer nur ein dunkles Gefühl, das Geschäftswesen sei in allen Ausdrucksformen unschön und profan und müsse mit Kulissen verdeckt werden. Niemals übertüncht man ja die Aussenseiten lieber mit Romantik und Dekoration, als wenn man sich in seinem Tun und Handeln unsicher fühlt. In der Folge hat sich das Bedürfnis dann immer nur stückweis durchgesetzt und umbildende Kraft bewiesen. Zuerst hat man die Fenster zweckvoller angeordnet, dann an Stelle der Stuben grössere Räume gesetzt und den Grundriss so disponiert, dass der Zweck der Familienwohnung ausgeschaltet wurde. Das musste natürlich auf die Fassade zurückwirken und da mit der Zeit immer mehr Neubauten für reine Geschäftszwecke nötig wurden, so ist es sogar schon zu einer Art von Gruppierung, dem Charakter der verschiedenen Zwecke entsprechend, gekommen. Aus dem Etagenwohnhaus wurde einerseits das Bureauhaus und andererseits das Verkaufshaus. In Berlin ist diese stufenweise Entwickelung noch genau zu verfolgen. ▽

▽ Zu reinen Resultaten wäre es aber bis heute noch nicht gekommen, wenn sich nicht im rechten Augenblick ein konsequenter Künstler gefunden hätte, der die Entwickelungsideen der Zeit aufgenommen und, unterstützt durch verständige Bauherren, sie einem Reifepunkt zugeführt hätte. Selbst der Equitablepalast ist noch eine Halbheit. Der Wohnhausgedanke sollte dort überwunden werden und blieb doch im wesentlichen bestehen, weil der Erbauer wieder nicht von der Idiosynkrasie loskommen konnte, das Geschäftshaus in der Residenzstadt müsse etwas Repräsentatives, Palastartiges sein. Immer war es noch die alte Bauweise von aussen nach innen: zuerst die Repräsentation, dann das Bedürfnis. So entstanden Gebilde, die nicht Geschäftshaus und nicht Wohnhaus sind, richtige Uebergangsschöpfungen, mit denen etwas Rechtes nicht anzufangen ist. Darum ist Messels Verdienst, trotzdem ihm von der Zeit schon vorgearbeitet worden war, ein ausserordent-



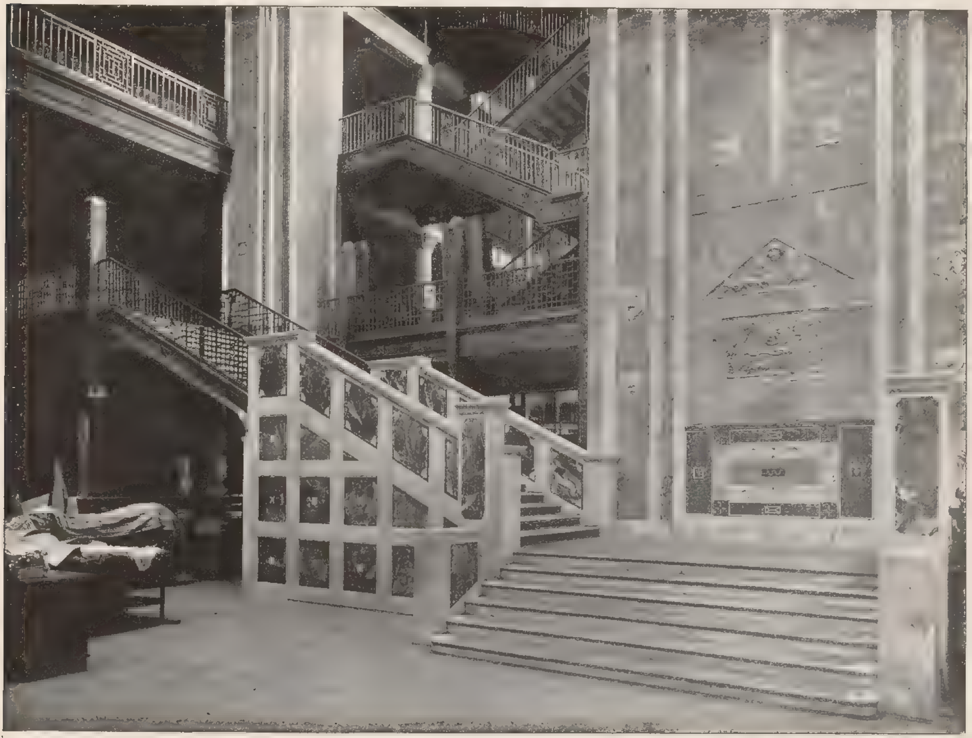
PROFESSOR ALFRED MESSEL-BERLIN
Warenhaus Wertheim-Berlin, Fassade an der Vossstrasse

liches. Denn er hat zum erstenmal die volle Konsequenz gezogen, das falsche Prinzip ganz aufgegeben und ist durch seine Logik und schöpferische Kraft zu Resultaten gekommen, deren wohltätige, schulbildende Wirkungen schon heute überall zu spüren sind. ▽

▽ Messels erster Versuch, das Wertheimhaus an der Leipzigerstrasse, war eine um so kühnere Tat, als der Geschäftsbetrieb der Firma bis dahin dem Architekten ein Ansporn zu unerhörten Neuerungen nicht sein konnte. Der Bazar war vorher in den vier Stockwerken eines Wohngebäudes untergebracht, man musste durch die hundert Zimmer Berliner Wohnungen laufen, wenn man Waren kaufen wollte. Dem gegenüber war nun der Plan Messels von einer geradezu grossartigen Einfachheit. Ein riesiger Lichthof und ringsherum, in allen Stockwerken, ein einziger endloser Raum; die Decken nur von Säulen getragen, die Aussenwände nur durch Pfeiler gegliedert. Der Anblick der Fassade schüchterte zuerst die Kühnsten ein. Aber die Zustimmung wurde schnell erzwungen durch die Kraft der Logik, die hier an der Arbeit war. Stein und Eisen, das Material des Geschäftshauses, wurde endlich anerkannt; die Stockwerkteilungen fielen fort, die hochstrebenden Pfeiler stellten das Ganze als eine Einheit dar, sie boten nur die notwendigen Stützpunkte für die Verankerungen dar und überliessen die Flächen dem durch Eisenstäbe geteilten Glas. Der erste Blick belehrt nun den Vorübergehenden, was dieses Haus ist und sein will: ein Kaufhaus, worin sich die Menge frei und ungehindert durch alle Teile des Raumes bewegen kann, wo die Waren nicht in Schränken und Kisten versteckt, sondern offen vor aller Augen ausgelegt sind. Es war eine Sensation ganz eigener Art, als man zuerst von den Galerien in den grossen Lichthof hinabblickte und dort die Menge sich rings um die bunten Verkaufstische drängen sah, als der Blick frei durch die Stockwerke, tief in die Räume dringen, ganze Treppenführungen umfassen und den Grundriss anschaulich verstehen konnte. Die Raumwirkung steigerte sich, da man derartiges damals im modernen Geschäftsleben noch gar nicht gewohnt war, zur Poesie, der Anblick gewann etwas Grossartiges und Hinreissendes. Der Augenblick, wo Messel sich entschloss, für das Warenhaus einen allgemein gültigen Typ zu finden, ist für die deutsche Baukunst sehr wichtig geworden. In diesem Moment wurde bestätigt, was schon lange zur Tat gedrängt hatte und eine Entwickelungsidee, die noch immer durch feige Bedenken aufgehalten worden war, gewann Form. ▽

▽ Messels Tat beweist uns schon heute die alte Erfahrung, die aber so wenige nur begreifen wollen: dass jede tüchtige Kunstleistung auch immer, ohne es zu wollen, einen ethischen Wert hervorbringt. Als man nicht wagte, dem fordernden Bedürfnis zu folgen, bemäntelte man es mit den Phrasen von der Notwendigkeit, den „Traditionen" zu vertrauen, mit den Redensarten von den „überlieferten Formenschätzen" und „ewigen Schönheiten". Was man aber schuf, war beschämendes Epigonenwerk, kleinlich und anmassend zugleich. Die Architektur als Kunst schien tot, es gab keine Musik mehr in der Baukunst, sondern nur noch Geräusche, keine lebendige Aesthetik, sondern im besten Falle Wissenschaft. Die wahrhaft künstlerische Architektur brach vor dem Krieg mit den Arbeiten Schinkels, Stülers, Stracks und selbst noch Wäsemanns ab und bevor Messel kam, glaubte man auf ein Wiedererwachen des schöpferischen Triebes verzichten zu müssen. Die Architektenvereine feierten alljährlich ihren

„Meister" Schinkel mit pathetischen Worten und schwuren, in seinem Geiste weiter zu arbeiten. Sie glaubten es zu tun, wenn sie — ach Gott, ja, wie er! — die Formen der Alten benützten. Noch heute gibt es nur wenige, die begreifen, wo Schinkels, des Klassizisten eigentliche Stärke lag, wo das ungeheuer Moderne seiner Gesamtleistung zu suchen ist. Der erste, der wirklich wieder ganz das geistige Erbe dieses letzten Berliner Baumeisters grossen Stils aufgenommen und gemehrt hat, ist Messel. An seinen Arbeiten erst sieht man, was nötig war, um das unterbrochene Werk fortzusetzen. Es war nötig dasselbe zu tun, was Schinkel in seinen lebendigsten Bauten getan hat: dem gross erfassten Bedürfnis ein Kleid zu schaffen, ohne auf anderes zu sehen, als auf die Forderungen der Logik, Vernunft und eines an den Realitäten gereiften Schönheitssinnes. Messels Warenhäuser setzen endlich wieder die Reihe der sehenswerten Gebäude fort. Indem dieser Künstler im guten Sinne modern war, das heisst lebendig, ist ihm gleich das Schöne und Starke gelungen. Das Stadtbild hat durch seine Häuser eine neue Nuance bekommen, die für den Charakter des Grossstadtbildes äusserst wertvoll ist. Indem das kaufmännische Prinzip durch Architekturgebilde rückhaltlos anerkannt wurde, erscheint es selbst veredelt. Aus den Gebäuden der Firma Wertheim grüsst etwas wie alter Hanseatengeist, man denkt an das stolze Kaufmannsbewusstsein früherer Jahrhunderte und die moderne Profitmacherei und Händlerkleinlichkeit weitete sich mit der Kunstform zugleich zu etwas Monumentalem aus. Das ist erreicht, weil der Baumeister sich treu vom Bedürfnis hat führen lassen und bei solcher Nachgiebigkeit unversehens selbst zum Führer geworden ist, weil er den wirklich poetischen Gedanken gehabt hat, die lebendigen Kräfte der Zeit in steinerne Form zu bringen. Indem er als Künstler im besten Sinne sittlich war und sich dem Wahrheitsgedanken hingab, ist ihm und seinem Werk zugute gekommen, was von latenten ethischen und monumentalen Zügen in den allgemeinen, auf tausend Wegen drängenden Zeitbedürfnissen enthalten ist. Wieder hat sich das gute Wort des jungen Goethe bestätigt: „Die Kunst war lange bildend, ehe sie schön war." Das aber ist es, was unsere Tage brauchen: „bildende" Kunst. Den Samen brauchen wir, der hundertfältig aufgehen und Frucht tragen



PROFESSOR ALFRED MESSEL-BERLIN
Warenhaus Wertheim-Berlin, Treppenanlage im neuen Lichthof (Marmorinkrustationen und Terrakotten von FRANZ NAAGER-VENEDIG)



PROFESSOR ALFRED MESSEL-BERLIN
Warenhaus Wertheim-Berlin, Teppichsaal (Modelle von G. WRBA-MÜNCHEN)

kann. Feingeistiges Artistentum, das nur sich selbst bezweckt, treibt taube Blüten, die für die Kultur schliesslich wertlos sind; eine Tat aber, die in Formen ausprägt, was die Zeitstimme fordert, vermag in ungeahnter Weise fortzuwirken und neue Möglichkeiten zu erschliessen. ▽

▽ Lehrreich ist es, wie sich Messel als Künstler zu seinen Aufgaben gestellt hat. In dem Augenblick, wo er sich entschloss, das Notwendige zu tun, entstand die Frage: wird er so gross sein wie die Forderung, wird er sich als Künstler der konstruktiven Idee gegenüber behaupten können? Man darf heute sagen, dass er in allen wesentlichen Punkten seinen Stoff gemeistert hat. Die Konstruktion ergab sich ihm in einem Prozess logischer Ueberlegung; aber Konstruktion ist noch nicht Kunst, ist erst das Gerippe dafür. Die schwierigere Arbeit war, das materiell Notwendige in ein ideal Notwendiges zu verwandeln, das logisch Gegebene ästhetisch zu erhöhen und den intellektuell gefundenen Monumentalgedanken so zu erweitern und zu vertiefen, dass er Allgemeingültigkeit und symbolische Kraft erhielt. Dazu bedurfte es schöpferischer Arbeit. Formen alter Stile konnten auf die neuartigen Grundbildungen nicht unmittelbar angewandt werden; dem widersetzte sich die Eigenart der Konstruktion. Der Weg musste durchaus empirisch, von unten nach oben, vom Funktionsmotiv zur architektonischen Schmuckform genommen, die Formkeime, die sich aus dem Zweckvollen ergaben, mussten entwickelt und vermannigfaltigt werden. Indem Messel sich dieser Aufgabe mit ganzer Kraft hingab, ist er in eine Formenwelt geraten, die im gewissen Sinne gotisch anmutet. Die Wirkungen sind himmelweit verschieden von denen, die so oft entstehen, wenn der Architekt einzelne gotische Motive benutzt und sie seinen Fassaden anklebt, wie andere es mit barocken oder antiken Motiven tun. Die Erinnerung an die Gotik entsteht vor diesen Kaufhäusern vielmehr ähnlich so, wie jene Gedanken an hanseatisches Kaufmannswesen aus der Anschauung dieser zentralisierten Riesenbetriebe, die wie Keime wichtiger sozialer Bildungen anmuten, entstehen. Messel hat immer die Selbstbesinnung gehabt, wenn ihm eine Form konstruktiv entstand, die sein kunsthistorisch fein geschultes Gefühl ihm als ausbildungsfähig empfahl, inne zu halten und den Fund künstlerisch auszumünzen. Das ist der natürliche Werdeprozess, die einzige organische Entstehungsweise, wenn es sich um Aufgaben handelt, wofür Vorbilder noch nicht vorhanden sind. ▽



PROFESSOR ALFRED MESSEL-BERLIN
Warenhaus Wertheim-Berlin, Brücke im neuen Lichthof.




PROFESSOR ALFRED MESSEL-BERLIN. Warenhaus Wertheim-Berlin
Detail vom Hauptbau am Leipziger Platz (Bildhauer: Prof. A. Vogel-Berlin, Ernst Westphal-Berlin, Prof. Jos. Flossmann-München)

▽ In der ersten Fassade an der Leipzigerstrasse von 1897 ist die Konstruktion noch nicht zur Kunst geworden. Was dort an ornamentalen Motiven verwendet ist, hat mit dem Geist des Bauwerks nichts zu tun; es ist hinterher hinzukomponiert und verrät noch die alten Schulgewohnheiten, die an bestimmten Stellen der Fassade, bestimmte Dekorationsreize für unerlässlich halten. Eine sehr ernste Durcharbeitung zeigt dagegen schon die zweite Fassade in der Vossstrasse. Alles Spätere ist dort schon vorbereitet. Aber das grosse, monumentale Konstruktionsprinzip fehlt, weil besondere Bedingungen die starre Einfachheit verboten, weil nicht eine Schaufensterfront, sondern eine Rückseite auszubilden war. Die Vereinigung des konstruktiven und künstlerischen Prinzips ist endgültig vollzogen worden in der Fassade in der Rosenthalerstrasse. Eine bewunderungswürdige Leistung! Es ist die Konsequenz ganz gewahrt und doch ist das Starre im Aesthetischen geschmeidigt; das Notwendige ist schön, das Zweckvolle charakteristisch geworden. Vor der Front der Leipzigerstrasse bewunderte man den Willen, in der Vossstrasse den Geist: in der Rosenthalerstrasse aber unterliegt man zum erstenmal ganz einer neuen Stimmung, die die Strasse beherrscht und einen Wandel im Strassenbild ankündigt. Dieselbe suggestive Kraft ist nun ebenfalls in dem letzten Werk Messels, dem Erweiterungsbau am Leipzigerplatz, zu spüren. Welcher Fortschritt gemacht worden ist, wird einem dort klar, weil man die erste Fassade von 1897 hart neben der letzten sieht. Man sieht den Anfang und den Abschluss einer inneren Kunstentwickelung, die in unsern Tagen ziemlich einsam in ihrem Ernst und ihrer Kraft dasteht. ▽

▽ Jede Entwickelung hat aber auch Reaktionen im Gefolge; kein Mensch vermag harmonisch zu werden, ohne dass er sich, seiner Natur und seinem Talente gemäss, beschränkt und gewisse Teile der Aufgaben andern überlässt. Messels Fähigkeit, das logisch Begonnene künstlerisch auszubauen, hat Kräfte in Anspruch genommen, die sich in ganz andern Gedankenkreisen entfalten gelernt hatten. Im gewissen Sinne ist ihm nämlich ein ernsthaftes akademisches Studium der verschiedenen Kunststile notwendig gewesen, um zu diesen modernen Resultaten zu gelangen. Die neueren Nutzkünstler dringen nie bis zur Baukunst praktisch vor, wenigstens nicht bis zur Monumentalkunst, weil ihnen die im Studium des Alten gereifte Erfahrung fehlt, weil ihnen, zugleich mit der tendenzvollen Abkehr von allem Ueberlebten, der Mut verloren geht, mit grossen Raumgedanken zu schalten. Wenn

irgendwo, so tut in der Architektur das ermutigende und anweisende Beispiel not. Die modernen Nutzkünstler halten sich immer zu nahe am profanen, am nächsten Zweck, wie die naturalistischen Dichter am Modell und wagen es nicht, mit der Zweckidee frei zu dichten und zu phantasieren; sie sind bis zu gewissem Grade Sklaven ihrer Gewissenhaftigkeit. Messel verdankt die ruhige Kühnheit seiner Einsicht in alte Kunst und seiner an manchem mittelmässigen Bau vorher erworbenen Erfahrung. Er ist mit dem Gedanken an das architektonisch Mögliche und Unmögliche gross geworden, während die autodidaktischen Nutzkünstler sich vor dem Monumentalen mehr fürchten, als dass sie es beherrschen. ▽

▽ Aber während Messel so die Früchte seiner akademischen Erziehung geniessen kann, muss er deren natürlichen Nachteile mit in den Kauf nehmen. Die Schwäche seiner Stärke besteht darin, dass er es auch darin den Alten gleich tun möchte: als Einzelner will er einen ähnlichen Grad von Harmonie erreichen, wie er früher durch die Arbeit langer Generationen erzeugt worden ist. Die Arbeiten der Alten zeigten ihm, wie unfertig dagegen gehalten sein Stil doch noch ist — und es naturgemäss sein muss. Da er nicht Uebergangskünstler sein, nicht Interimsbildungen schaffen mag, sondern ein Ende sehen will, trotzdem er am ersten Anfang steht und trotzdem die Arbeit in der Baukunst nie von einem Einzigen geleistet werden kann, so musste er alle Detailbildungen, womit er seinen künstlerisch durchgearbeiteten Gerüsten den Schein von Endbildungen geben wollte, dem fertigen Formenschatz der Historie entnehmen und sich darauf beschränken, dieses Ornamentale zu modernisieren. Was logischer Weise zur Künstlichkeit, anstatt zur Kunst führen musste. Er hat auch dieses ästhetische Kunststück mit vielem Geschmack und feiner Zurückhaltung vollbracht; aber es sind nun doch fremde Elemente in das organisch Gedachte gekommen, Elemente, die immer noch bedeutend höher zu bewerten sind, als die Schmuckformen anderer Architekten, um so mehr, als für dieses Gebiet sehr tüchtige Künstler als Hilfskräfte herangezogen worden sind, die aber doch in unerfreulicher Weise mit der gesunden Gesamtidee der Gebäude in Widerspruch stehen. Der ganz kultivierte Künstler wird auf diesem Punkte zuweilen etwas urteilslos. Denn in den meisten Fällen wäre schon alles getan gewesen, wenn die Kleinigkeiten und Verzierungen einfach fortgeblieben wären. Dass Messel dieses Ueberflüssige nicht missen mag, zeigt, dass es für den einzelnen — wenigstens in der Baukunst — fast unmöglich scheint, zu reifen und fruchtbaren Urteilen zu gelangen, ohne einige Vorurteile mit in den Kauf zu nehmen. ▽

▽ ▽ ▽

▽ Wer geglaubt hat, Messel würde bei seiner letzten Aufgabe, dem Erweiterungsbau des Wertheimhauses an der Leipzigerstrasse bis zum Platz, nur eine Fortsetzung der vor sieben Jahren konstruierten Fassade geben, ist angenehm enttäuscht worden. Wieder hat der Künstler den grossen Grundgedanken noch erweitert und vervollständigt und die Kraft gehabt, was in sich schon fertig schien, zu Teilen eines grösseren und schöneren Ganzen zu machen. Da die Grundrissbildung des ersten Gebäudes durch die Verhältnisse gegeben war: ein Haupteingang von der Leipzigerstrasse und die Hauptachse im rechten Winkel zu dieser Strasse — so entstand bei den folgenden Erweiterungsbauten die Gefahr, die auch wirklich bei einer in der Zwischenzeit vollzogenen Vergrösserung eingetreten ist, dass jeder neue Komplex eine besondere Achse bekommen musste, dass also stets ein Nebeneinander entstand, statt eines organischen Ganzen. Diesem Dilemma ist Messel nun begegnet, indem er den Erweiterungsbau am Platz zum Kopfgebäude und den alten langen Teil in der Leipzigerstrasse zum Rumpf gemacht hat. Eine neue, nun dominierende Achse ist, vom Platz aus, parallel der Strasse gelegt worden und diese nimmt nun, soweit es noch möglich ist, die beiden alten Achsen, bezeichnet durch Lichthöfe, in sich auf. Diesem Gedankengang entsprechend ist auch die Ausbildung des neuen Fassadenteils von der alten Front sehr verschieden. Der Haupteingang am Platz ist in glücklicher Weise unter ein langes Gewölbe gelegt. Durch diese Anordnung wird der ganze Strom der Besucher von der Strasse getrennt, es findet kein Gedränge statt, keine Verkehrsstockung; die Vorhalle nimmt die Menge auf und verteilt sie mühelos, da Raum genug vorhanden ist. Ein zweiter Vorteil dieser Disposition ist



PROFESSOR ALFRED MESSEL-BERLIN
Warenhaus Wertheim-Berlin, Detail aus dem neuen Lichthof (Marmorinkrustationen und Terrakotten von FRANZ NAAGER-VENEDIG)



PROFESSOR ALFRED MESSEL - BERLIN

Warenhaus Wertheim-Berlin, Hauptgebäude am Leipziger Platz

es, dass die Schaufenster nun nicht am Platz liegen, was wegen der Umgebung vermieden werden sollte, und dass der Besucher doch die Auslagen in der Loggia in aller Ruhe betrachten kann. Von weitem gesehen, geben die abgerundeten Oeffnungen der Vorhalle, getrennt durch mächtige Pfeiler, mit ihren Dunkelheiten eine vortreffliche Basis und ein starkes, tragendes Tempo für die obere Masse. Das einzige Stockwerk weist eine Fülle energischer Vertikalbewegungen auf. Es befindet sich dahinter, den ganzen Raum der Stirnseite quer ausfüllend, der Teppichraum. Wenn die Wirkung von aussen auch etwas feierlich und kathedralartig ist, so ist der rein künstlerische Eindruck doch sehr stark. Die Verhältnisse der oberen zur unteren Masse, der hohen schmalen Fensterteilungen und der gotisierenden Steinverzierungen am oberen Teil der Fenster sind, wenn auch eben nicht im höchsten Sinne schön, so doch sehr rein und wohlklingend. Das einfache, dunkelgraue Doppeldach, ohne jede Verzierung (denn dass die dem Ministerium zuliebe probeweis angebrachten Fensterumrahmungen nicht bleiben können, liegt für jeden Verständigen auf der Hand) erhöht die monumentale Wirkung und so kommt das Gebäude dem, der den Leipziger Platz betritt, mit grosser Wucht entgegen. In der langweiligen oder hässlichen Umgebung wirkt der Anblick wirklich befreiend. ▽

▽ In den Einzelheiten sind viele Unzulänglichkeiten der ersten Fassade von 1897 sehr gut verbessert. Der Dachansatz, die wunde Stelle des ersten Baues, ist in diesem letzten ganz befriedigend gelöst; die Profilierung der Pfeiler ist ausserordentlich feinsinnig, die konstruktiven Details sind alle von einem sicher erkennenden Intellekt gebildet und eines zweckt immer so gut zum andern und alles zum Ganzen, dass man wieder einmal von einer wirklichen Tat reden darf. Leider hat Messel es aber nicht verstanden, zur rechten Zeit aufzuhören. Befindet man sich eine Strecke vom Gebäude entfernt, so ist der Eindruck rein und erfreulich. Kommt man aber näher, so sieht man, dass noch eine Fülle von Bildhauerarbeit angebracht worden ist, die man ohne Not missen könnte. Messel hat mit einem halben Dutzend guter Bildhauer eine sehr feine und lobenswerte Leistung vollbracht. Nur ist diese Leistung leider, bis auf Kleinigkeiten, überflüssig. Hier dringt im Künstler das Element durch, das ihm von der Akademie her und durch seine kunsthistorische Schulung anhaftet. Er hat nicht die Selbstentäusserungsfähigkeit, die grosse Aufgabe der Zeit, der er so entscheidend gedient, ja, die er erst eigentlich vor uns klar enthüllt hat, über sich und seinen Künstlerwunsch zu stellen; vielmehr drängt es ihn, für sich harmonisch fertig zu werden und einen Abschluss zu schaffen, bevor doch der Prozess des Wachsens schon beendet sein kann. Alle diese geistvollen, gut gemachten und fein komponierten Plastiken hätten fehlen können — bis auf den wirklich sehr wirkungsvollen kleinen Merkur und vielleicht bis auf die Schlusssteinausbildungen. Die vielen ungeglätteten Steine, die die Fläche beleben sollen, die kleinen Figürchen, Rosetten, Säulen, Balkons etc., wären besser unterblieben. Man kann gewiss jedes Detail motivieren; doch sind solche Motivierungen dann ebenso künstlich wie der Schmuck selbst. Freilich, es kann nicht die Rede davon sein, dass dieses ornamentale Prinzip den Eindruck des Ganzen verdirbt; dazu zeigte sich auch in dem Schmuck zu viel Geschmack und Geschick. Aber dieser etwas gekünstelte Geschmack widerspricht doch der Stimmung, die pathetisch von den Massen ausgeht und den Vorübergehenden in ihren Bann zwingt. ▽

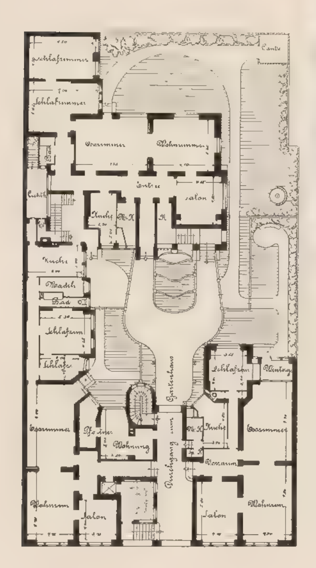
▽ Auch im Innern wiederholt sich dieses Nebeneinander eines grossen Wollens und einer etwas akademisch anmutenden Dekorationslust. Die Raumbildung des grossen Lichthofs mit den breiten mächtigen Brückenbogen quer von Galerie zu Galerie hat etwas Imposantes, die Treppenanlagen sind, wie immer bei Messel, mit einer kühnen Freiheit erdacht, die ohne weiteres wie Raumpoesie wirkt und das reiche echte Material, Marmor und Bronze, tut ein Uebriges, um das Gefühl der grosszügigen Ruhe zu erwecken. Leider hat sich dann aber doch noch, trotzdem das Material schon zur Zurückhaltung gezwungen hat, die Dekorationslust zu sehr hineingemischt. Die inkrustierten Ornamente, die eingelassenen Bronzereliefs und getriebenen Metallarbeiten sind fast überall zu viel. Es ist nicht genug bedacht worden, dass das schönste, das lebendigste und durch nichts zu störende Ornament dieses Riesenraums die bunten Verkaufstische und die strömende Menge allein sein sollten. Noch mehr bezweckt sich das Dekorative selbst in dem opulent ausgestatteten Teppichraum. Alles ist sehr interessant, sehr geschmackvoll, die Farben sind fein gestimmt, die Verhältnisse gut gewählt, das Einzelne mit Verständnis und Liebe durchgeführt; aber der ganze Raum verhält sich nun, wo Teppiche in dieser Pracht feilgeboten werden, zum Zweck nicht richtig. Und das fällt um so mehr auf, als das ganze Haus als Idee so absolut aus dem Zweck hervorgebracht worden ist. Messel setzt sich mit sich selbst in Widerspruch und damit ruft er um so mehr Widerspruch auch vom Betrachter hervor, als er seiner Gesamtleistung wegen bewundert wird. Als Konzertraum oder als Repräsentationsraum, wie man sich den Teppichsaal noch denken konnte, bevor darin verkauft wurde, wäre dieser Aufwand klug modernisierter historischer Formen verständlich gewesen; jetzt aber gibt es eine Dissonanz, die um so ärgerlicher ist, als Messel ein Künstler ist, der so gut zu musizieren weiss.*) ▽

▽ Wenn die Unzulänglichkeiten oder Künstlichkeiten des Architekten etwas eingehender erwähnt werden, so geschieht das nur der Sache wegen. Was dieser Künstler getan hat, ist sehr viel. Er hat eine neue Bauform aus einem sehr umfassenden Bedürfnis entwickelt und das erste Wort einer Entwickelung gesprochen, die uns noch ungeahnten Reichtum bringen, viele Möglichkeiten entstehen lassen und eine architektonische Kulturform schaffen kann. Gerade weil wir von den Anregungen dieses Konsequenten viel erwarten, ist es Pflicht, auf die individuell determinierten Schwächen hinzuweisen, damit diese nicht mit der grossen neuen Form als etwas Notwendiges vom Publikum und von der Nachfolge begriffen, sondern als das erkannt werden, was sie sind: Eigentümlichkeiten persönlicher Art, sehr geistvoll, sehr amüsant und anregend — aber nicht notwendig für die Grundidee. Für die moderne Baukunst bedeutet Messel dasselbe, wenn all seine gemeinsamen dekorativen Arbeiten mit Bildhauern, Malern und Ciseleuren ungeschehen geblieben wären. Darauf aber müssen alle unsere Wünsche gerichtet sein, dass aus den Werken dieses Einen

*) Der Teppichsaal war nicht von vornherein als solcher ausersehen, sondern sollte repräsentativen Zwecken und vor allem zu Ausstellungen dienen. Erst später, als das Projekt festlag, wurde beschlossen, diesen Raum aus Platzmangel als Teppichsaal zu benutzen. A. d. H

fruchtbare Nachfolge hervorgehe. Die Grossstadt harrt gerade jetzt einer Architektenschaar, die es versteht, aus klaren Bedürfnissen einfache, starke Formen abzuleiten, die es wagt, konsequent zu sein und nur das Notwendige zu tun. Dafür gibt es zur Zeit keinen besseren Lehrer als Messel, wenn man es versteht, von seinen Werken das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen. Ohne ihn wären neue Häuser wie die von Breslauer oder von Walther unmöglich gewesen. Aber es ist nötig, dass das Tempo der Erneuerung immer mehr beschleunigt werde. Wer sich ernsthaft, ohne Vorurteil und Sonderliebhaberei mit der neuen Grossstadtarchitektur beschäftigt, wird die ganze Wichtigkeit der Kulturfragen, die hier in Betracht kommen, erkennen und er wird daran allein schon ermessen können, welche fruchtbare Bedeutung diesem einen Künstler, der sich mit grosser Kraft selbst aus dem Akademismus zur Freiheit erzogen und die Hauptstadt um stolze Sehenswürdigkeiten bereichert hat, für die moderne deutsche Baukunst zugesprochen werden muss. ▽

FRIEDENAU KARL SCHEFFLER





ALBERT GESSNER-BERLIN
Haus in Charlottenburg, Mommsenstrasse 6.

DAS LANDGUT „MERIJOKI“

Eine der eigentümlichsten Schöpfungen des neuen Stils in Finnland ist ohne Zweifel das von den Architekten Gesellius, Lindgren & Saarinen erbaute neue Hauptgebäude in Merijoki. Das Landgut Merijoki liegt in einer der am wenigsten reizvollen Gegenden Finnlands. Ehemals war hier eine Meeresbucht; jetzt sehen wir eine Ebene vor uns, durchschnitten von zwei Flüssen. Da, wo die Ebene westwärts von einer Hügelkette begrenzt wird, hat der jetzige Besitzer des Gutes auf einem Granitfelsen inmitten von Tannen und Fichten ein Haus errichtet, das in manchen Beziehungen zu den merkwürdigsten Bauten unseres Landes gehört. Dieses Haus steht auf einem steilen Abhang,



ALBERT GESSNER-BERLIN
Haus in Charlottenburg, Mommsenstrasse 6, Hofansicht

so dass es nach einer Seite hin zwei Stockwerke, nach einer anderen drei nebst hohem Kellerraum aufweist. ▽
▽ Von der einen Seite führt ein Weg heran, an die andere grenzt unmittelbar die Wildnis. Ein Nadelholzwald ohne Weg und Steg, ein Wald, in dessen Tiefen die Axt des Holzspekulanten gar oft arg gehaust hat. Weit und breit ist kein Wasser zu sehen. Zwar braust in der Entfernung von ein paar Kilometern ein Wasserfall, der Fluss selbst aber ist hinter dichtem Gehölz verborgen. Bis zum Meere hat man 5 bis 6 Kilometer. Also eine Gegend, die dem anspruchsvollen Auge wenigstens keine Reize bietet. Um so mehr das Haus! ▽
▽ Zum ersten Mal sah ich es in der Frühe eines milden Wintermorgens. Bei einer Biegung des Weges stieg es vor mir auf das Schloss — dieses Wort fliesst mir unwillkürlich in die Feder — mit seinen Türmen und Altanen und mit seinem roten, spitzen Dach. Malerisch zeichnete sich die Silhouette ab von dem verschneiten Walde und dem lilafarbenen Himmel, auf dem einige blaugelbe Streifen das Nahen des Tages verkündeten. Ein einfacher Bau mit grossen Flächen, ein Turm, dessen Ernst, ja Trotz durch einen angebauten Flügel mit vielen Fenstern und einem Erker mit ländlich freundlichem Giebel gemildert wird. Finnisches Mittelalter scheint aus diesen Mauern zu uns zu sprechen. Durch ein Gewölbe von ansehnlichen Dimensionen kommen wir in den quadratischen Hof, wo der Eindruck des Mittelalterlichen noch erhöht wird. Dieser Hof ist eng, offenbar zu eng. Auf zwei Seiten hin wird er von einer Rustikamauer aus roh behauenem Granit in der Höhe von 2 bis 3 m begrenzt. Die beiden anderen Seiten flankiert das Schloss selbst, das im Winkel gebaut ist. Rechts haben wir einen Kreuzgang, spitze Gewölbe, getragen von massiven Pfeilern, geradeaus in der Mitte den Eingang, ein Portal aus grauem Gestein von untadeligen Proportionen mit einer in die Wölbung eingestellten Pforte, ein in seiner Art einziges Prachtstück in Finnland. Oben füllt die Lunette eine grosse in Eichenholz geschnitzte ornamentierte Fläche. Nach unten hin ist die Pforte ganz mit blanken, schön bearbeiteten Kupferplatten bekleidet. ▽
▽ Wir treten in die Vorhalle. Rüstungen und Waffen vermutet man, wie es zur Ritterszeit üblich war. Doch nichts dergleichen ist zu erblicken. Nur ein Vorzimmer — weiter nichts. Von hier kommen wir in einen Raum, der uns wie eine Kirche anmutet, so hoch und mächtig ist er. Es ist die grosse Halle des Hauses, die wohl im ganzen Norden nicht ihresgleichen hat. Zehn Meter im Quadrat, überdacht von einem Spitzbogen-Gewölbe, das sich auf diagonal stark markierte und schön gemalte Gurten stützt, scheint diese Halle in ihrer Wucht den Jahrhunderten zu trotzen. Sie führt unsere Gedanken zurück in die Zeiten, wo Missionare und Kreuzfahrer die Fahne des Christentums auf unseren Küsten und in unseren Wäldern aufpflanzten, und zugleich weist sie doch in die Zukunft und prophezeit uns den neuen Stil, der sich mählich durchkämpft, den wir aber immer deutlicher zu sehen vermeinen, am deutlichsten vielleicht gerade hier in diesem wunderbaren Bau. ▽
▽ Ich brauche mich hier nicht in Einzelheiten zu vertiefen, weil sie durch unsere Abbildungen besser als durch Worte erläutert werden. Es sei nur erwähnt, dass die Klarheit und

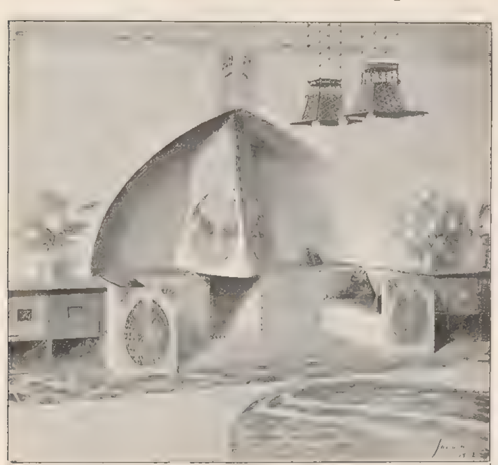


GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN-HELSINGFORS
Landgut Merijoki, Hofansicht

Einfachheit der Konstruktion, die Moderation und Feinheit der Farbe diesem Saal einen Reiz verleihen, der im Beschauer unwillkürlich alle künstlerischen Gefühle weckt. Einige Details möchte ich aber doch hervorheben und den Leser bitten, mir auf einem kurzen Rundgang durch das Haus zu folgen. In einer grossen Nische, deren Kontur gotisch ist, erblicken wir die Treppe, die in das obere Stockwerk führt. Den Hintergrund der Nische überzieht in vorzüglicher Beleuchtung ein grosses Fresko-Gemälde von Gabriel Enzberg, das ihn mit einem Schlage zum Range unserer hervorragendsten Maler emporhebt. Sonnig, frisch und warm steht sein gewaltiger „Sagenbaum" vor uns in einer schönen Landschaft, lebhaft sich abhebend von einem klarblauen Himmel mit leichten, lichten Sommerwolken. Im Nationalepos „Kalwala" wird von einem ungeheueren Baum erzählt, der das ganze Land überschattete und alle Kultur zu vernichten drohte. Kein Mann war stark genug, um den Baum umzuhauen. Da kam eines Tages übers Meer „ein kleiner Mann, kaum sechs Zoll hoch," er räusperte sich, spuckte in die Hände, nahm die Axt zur Hand und wuchs plötzlich zu einem Riesen heran. Er befreite die Welt von dem Baume, von dessen kaltem, tötenden Schatten. Diesen Baum stellt Enzbergs prachtvolles Freskogemälde dar.



GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN-HELSINGFORS
Landgut Merijoki



GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN-HELSINGFORS
Landgut Merijoki, Kamin in der Vorhalle

Hoch oben im Gipfel des märchenhaften Baumes sitzt der goldene Kuckuck und ruft das Glück ins Land hinein. ▽

▽ Im Hintergrunde der Halle bildet ein winziges Gemach eine Plauderecke, wie man sie sich traulicher, anheimelnder kaum denken kann. Sogar ein kleiner Ofen ist hier und an den Wänden sind Sitzplätze angebracht aus grauglasiertem Eichenholz und überzogen mit kupferrotem Zeug. Besondere Erwähnung verdienen die vier von Fräulein L. Gesellius komponierten, schlanken Mädchengestalten auf der Säule am Eingang zu diesem intimen Gemach, dessen Fenster mit stilisierten Mosaikbildern, „Merijoki" darstellend, verglast sind. Von der Mitte des Hallengewölbes hängt ein Leuchter aus blankpoliertem Kupfer, reich ausgearbeitet in getriebenen Ornamenten mit Kugeln und Ketten aus Kupfer, ein Kunstwerk in seiner Art. ▽

▽ Obgleich das ganze Haus durch einen Zentralofen im Kellerraum des Hauses erwärmt wird, hat doch auch die Halle einen gewaltigen Kamin von altfinnischer Form, der sehr zur Gemütlichkeit des Raumes beiträgt, besonders da einige geschmackvolle Sofas und Stühle sich um ihn gruppieren. Links geht es drei Stufen empor in eine Art Seitenschiff, das von der Halle durch eine mächtige Kolonne von Granit und zwei gotische Gewölbe abgeteilt ist. Dieses Seitenschiff ist durch eine Balustrade in zwei kleine Räume geteilt: der eine bildet das Empfangszimmer der Frau des Hauses. Ein vorgebauter Erker spendet reichlich Licht, die Möbel sind aus hellem Ulmenholz mit Ueberzügen aus syringenfarbenem Stoff mit Ornamenten in finnischem Stil; der andere Raum birgt den

Flügel und setzt sich in einen lichten Blumengang fort, an dessen Ende der Billardraum sich öffnet. Kehren wir durch die Halle in das entgegengesetzte Ende des Hauses zurück, und steigen auch hier ein paar Stufen hinauf, so befinden wir uns in einem länglichen Gemach, von dessen einer Seite die Zimmer der Söhne zugänglich sind; diese sind relativ klein, aber geschmackvoll dekoriert und möbliert. Auf der anderen Seite geht es in den praktisch eingerichteten Küchenteil. ▽

▽ Im oberen Stock des Hauses ist gleich neben der Treppe ein kleines, aber reizendes Kinderzimmer mit einfachen aber originellen Schmuckformen. Nebenan liegt das Schlafzimmer der Eltern; da fällt uns über den Betten ein kleines Fenster auf, dessen Glasmosaik ein Marienbild darstellt und mit seinen weichen Farben diesem dämmerigen Teil des Zimmers einen eigenen Reiz verleiht. Eine gleiche gedämpfte Stimmung liegt über dem farbenfreudigen Baderaum. In dem Flügel über den Küchenräumen sind eine Anzahl von Schlaf- und Gastzimmern — alle in starken Farben: eines in Rot, ein anderes in Gelb, in Grün, in Blau u. s. w. Eine intensive, aber glücklich zusammengestellte Farbenskala. ▽

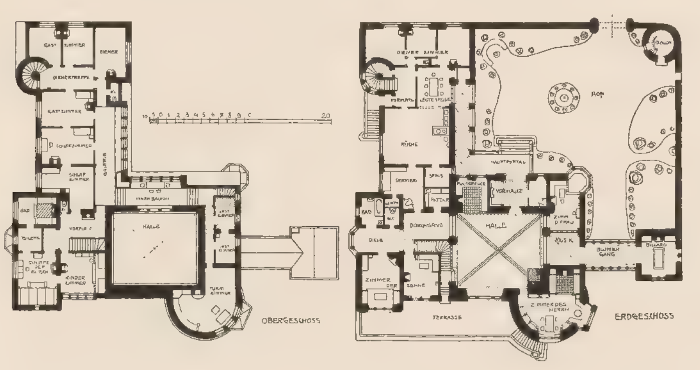
▽ Wir gehen weiter und gelangen zu einem Innenbalkon, von dem aus man die grosse Halle überblickt. Dieser Balkon ist einer der gemütlichsten Plätze in diesem an traulichen Ecken und Winkeln so reichen Hause. Von da kommt man wiederum zu ein paar Gaststuben, sehr klein, aber nett eingerichtet, und zu dem lauschigen Turmzimmer. ▽

▽ Hiermit haben wir in Kürze alle Räume des Hauses kennen gelernt, mit Ausnahme des Zimmers des Hausherrn und — wie der Leser sich wohl erstaunt gefragt haben wird, des Speisezimmers, wo wohl dieses sei? Kehren wir darum wieder in die Halle zurück, wo zwischen Fenster und Kamin der Eingang zum Herrenzimmer zu finden ist, dem schönsten des Hauses. Es nimmt zum Teil den Turm ein und ist zugleich Bibliothek. Die Möbel sind aus graulasierter, flammiger Birke mit Intarsien aus Zinn und Ebenholz. Die Säulchen der Sitzplätze sind mit in Silber getriebenen Flimmertieren geziert, ähnlich denen, die man auf japanischen Kupfer- und Bronzegefässen erblickt. In dieser Gattung Metallarbeiten hat Herr Enè Ehrström, der sie geschaffen, in ihrer Art ganz grossartige Sachen komponiert. Ueber dem Sofa ist eine Meerlandschaft von V. Blomstedt eingelassen. Mit seinen Büchergestellen, tiefen Nischen und seiner gediegenen Ausstattung bildet das Ganze ein entzückendes Arbeitszimmer. ▽

▽ Die grosse Halle beherrscht das ganze Haus. Sie ist nicht nur architektonisch der Kernpunkt, sondern auch geistig. Ueberall empfindet man die Gegenwart dieses Raumes. Das Billardzimmer, der Musikraum, das Empfangszimmer der Frau des Hauses sind nur Anhängsel der grossen Halle, von der sie nicht einmal durch Vorhänge getrennt sind. Ausserdem sieht man die Halle vom Balkon im oberen Stock und von der grossen Treppe aus. Jeder Ton, der im Musikzimmer erklingt, tönt durch das ganze Haus, das nicht für nervöse Menschen, nicht für Einsiedler und Grübler geschaffen scheint, sondern für eine Familie, die für einige Monate dem rastlosen Treiben der Weltstadt entfliehend, sich hier in ländlicher Stille „am häuslichen Herde“ versammeln will. Von diesem ungeheueren Wohnzimmer aus, das auch als Speisesaal dient, sieht und hört man beinahe alles, was im Hause vorgeht. Mit einem Wort, „Merijoki“ ist erbaut für Menschen, die das Familienleben im idealen, deutschen Sinne des Wortes lieben und pflegen: ein Familienwohnhaus im grossen Stil. ▽

▽ Es ist noch anzufügen, dass unsere Bilder die ersten Entwürfe für Merijoki und seine Innenausstattung zeigen, die sich bei der Ausführung naturgemäss da und dort ein wenig geändert hat. ▽

HELSINGFORS J. AHRENBERG



Grundrisse zum Landgute Merijoki, Beilagen 25—32

BEILAGEN

MODERNE BAUFORMEN
JAHRG. IV MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR HEFT: 5

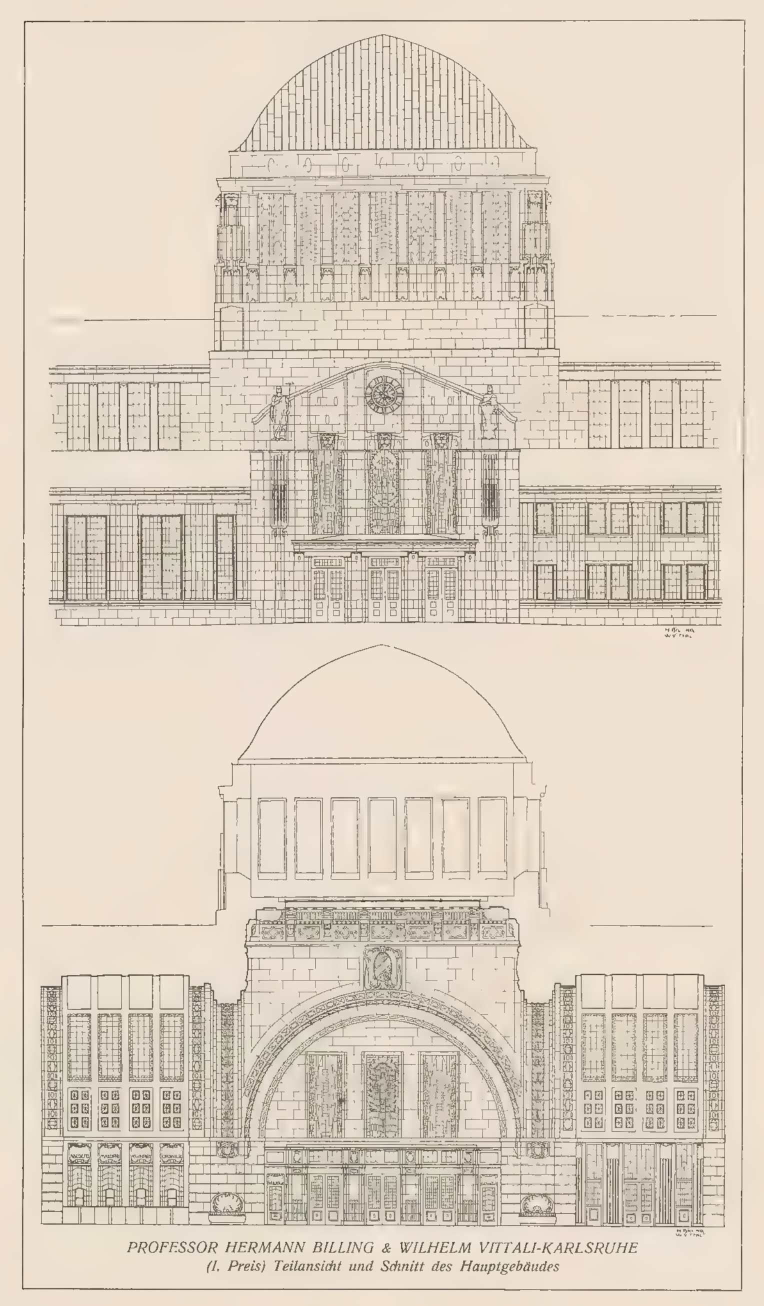
DIE FASSADENKONKURRENZ FÜR DEN KARLSRUHER BAHNHOFNEUBAU

Am 16. und 17. März hat in Karlsruhe das Preisgericht getagt, welches über die von annähernd 80 deutschen Architekten eingesandten Entwürfe für den Neubau des Karlsruher Bahnhofs zu entscheiden hatte. Abgesehen von der architektonischen Wichtigkeit der Aufgabe hatte diese Konkurrenz auch eine prinzipielle Bedeutung als Wendepunkt in der Geschichte unserer öffentlichen Kunstpflege. Bisher war es in Baden Brauch gewesen, die Staatsaufträge auf rein bureaukratischem Wege einer staatlichen Baubehörde zuzuweisen. Indem die Regierung diesmal mit dem alten System brach und die Entscheidung eines freien künstlerischen Wettbewerbs anrief, versprach man sich von diesem Schritt eine für unser Kunstleben dringend notwendige Neubelebung unserer öffentlichen Bautätigkeit. Wieweit sich diese Erwartungen erfüllen sollen, darauf war der Ausgang der Konkurrenz die erste, wenn auch nicht die endgültig entscheidende Antwort. Sie ist in der Hauptsache bejahend ausgefallen. Mit dem ersten Preis hat eine hervorragende Leistung moderner Architektur einen vollen, unanfechtbaren Sieg errungen. Ein zweites Projekt desselben Architekten, welches von der Regierung angekauft wurde, kommt dem ersten an künstlerischer Reife mindestens gleich. Alle anderen Arbeiten müssen diesen beiden in irgend einem künstlerischen Hauptwerte weichen. Die Konkurrenz hat also ein positives Resultat ergeben, das jeden Zweifel, welchem Künstler für die praktische Ausführung der Vorzug gebührt, ausschliesst. Demgegenüber fällt die Tatsache, dass die übrigen Urteile des Preisgerichts weniger ungeteilten Beifall gefunden haben, nicht allzuschwer ins Gewicht. ▽

▽ Die Fassung der gestellten Aufgabe brachte es mit sich, dass dem Architekten die Hände ausserordentlich eng gebunden waren. Es war keine Ideenkonkurrenz. Der Grundriss war im wesentlichen vorgeschrieben. Wir lassen es dahingestellt, ob die Kompliziertheit der für einen grossen Bahnhof in Betracht kommenden technischen Fragen die Gebundenheit des Programms in dem Masse notwendig machte, wie es hier der Fall war. Genug, dem Architekten blieb in der Hauptsache nur die Entwicklung der Räume in die Höhe und die Gestaltung der äusseren Erscheinung des Bauwerks. Das Ausschreiben verlangt ausdrücklich Fassadenentwürfe. Der Schwerpunkt des künstlerischen Problems lag nun darin, gleichwohl eine „Fassadenarchitektur“ im übeln Sinne zu vermeiden: das Aeussere aus dem Kern der inneren Anlage logisch herauszu-



PROFESSOR HERMANN BILLING & WILHELM VITTALI-KARLSRUHE
(I. Preis) Ansicht des Fürstenbaues



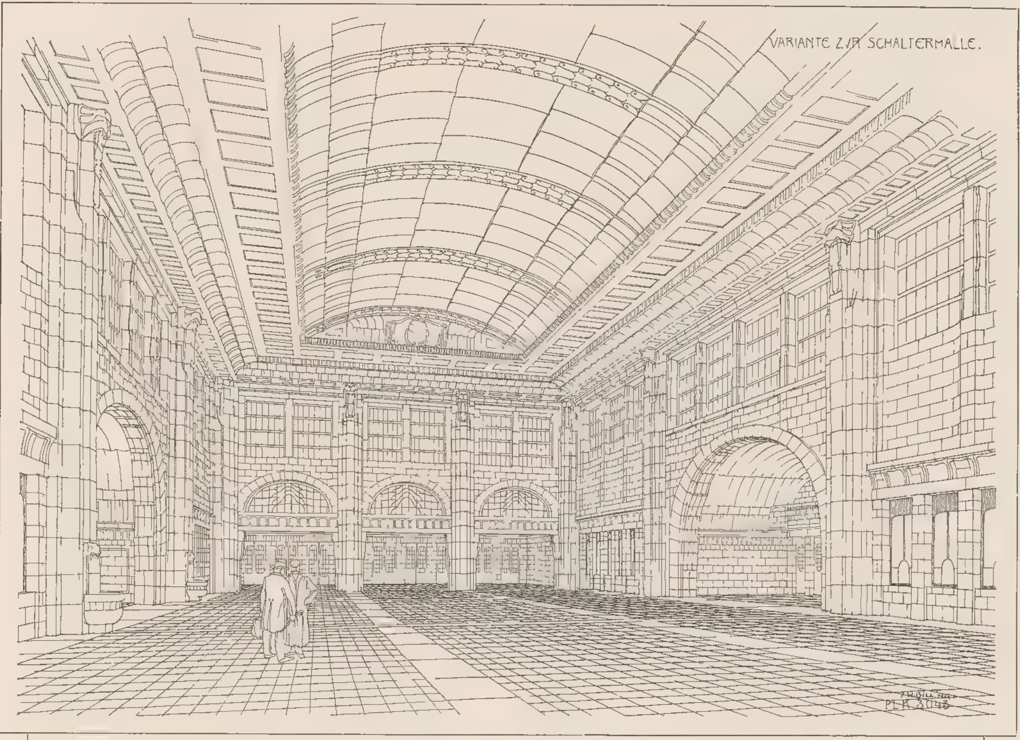
PROFESSOR HERMANN BILLING & WILHELM VITTALI-KARLSRUHE
(I. Preis) Teilansicht und Schnitt des Hauptgebäudes

entwickeln und dabei die heterogenen Bestandteile der komplizierten Gesamtanlage (zum eigentlichen Aufnahmegebäude mit all seinen Unterabteilungen: Schalterhalle, Wartesälen, Gepäckräumen etc. kam ein besonderes Verwaltungsgebäude mit den fürstlichen Empfangsräumen und ein Nebenbahnhof) zu einer künstlerischen Einheit zusammenzubringen. Der Grad der erreichten Geschlossenheit der Gesamtwirkung erwies sich denn auch als ein besonders massgebender Faktor für die Stärke des Monumentaleindrucks. ▽

▽ Es ist begreiflich, dass die in den einzelnen Projekten versuchten Lösungen gerade in diesem Punkt sehr weit auseinandergehen. Ein Projekt, das mit einem III. Preis bedacht wurde, von Professor Hermann Stürzenacker-Karlsruhe, verzichtet sogar von vornherein auf die Einheit: es trennt die einzelnen Teile durch räumliche Gleichordnung und verschiedene Stilarten absichtlich von einander. In keinem ist aber das Problem der künstlerischen Konzentration unter der Wahrung der organischen Einheit von Innen und Aussen auch nur annähernd so überzeugend einfach und zugleich so konsequent durchgeführt worden, wie in den beiden obengenannten. Das mit dem ersten Preis ausgezeichnete ist von Prof. Hermann Billing und Wilhelm Vittali gemeinsam eingereicht worden; das zweite, von der Generaldirektion angekaufte, ist von Hermann Billing allein ausgearbeitet. ▽ Zunächst wurde die für eine geschlossene Monumentalwirkung wünschenswerte Symmetrie der Anlage erreicht durch eine Verbesserung des Grundrisses. Der linke Flügel der Schalterhalle wurde um eine Achse verlängert. Damit konnten im Interesse eines bequemeren Verkehrs die Zugänge zu den Wartesälen und Toiletten, die auf dieser Seite etwas eng zusam-

mengedrängt und knapp bemessen waren, breiter gemacht und weiter auseinander gerückt werden. Zugleich wurde eine Grundlage gewonnen, auf der sich ein harmonisch geschlossener Aufbau logisch und ohne Widerspruch zwischen dem inneren Organismus und der äusseren Erscheinung durchführen liess. Das erste Projekt geht in der Zusammenfassung des Ganzen zu Einem Bau am weitesten. Die mächtige über der Schalterhalle aufgeführte Seitenlichtkuppel betont als Hauptträger der Monumentalwirkung zugleich den eigentlichen Sammelpunkt des Verkehrs und den Mittelpunkt der Gesamtanlage. Um sie über die Flügel energisch hervorzuheben, wurden die Wartesäle entsprechend nieder gemacht (7 Meter). Damit wurde zugleich einem vielverbreiteten Uebelstand aus dem Weg gegangen, der die Wartesäle unserer grossen Bahnhöfe (zum Beispiel in Strassburg) so ungemütlich zu machen pflegt: der übermässigen Höhe. Die Konzentration der äusseren Architektur geht also Hand in Hand mit dem Motiv einer stimmungsvollen und intimen Innenwirkung. In dem durch die Uhr bedingten Turm und dem ebenfalls über die Höhe der Wartsaalflügel hinausgehobenen Fürstenbau empfängt dann der Rhythmus der Gesamtlinie die beiden für die Geschlossenheit notwendigen Nebenaccente. Der äusseren Architektur sind in Rücksicht auf die Monumentalität klassisch-strenge Formprinzipien zu grunde gelegt. Doch sind dieselben vollkommen frei und selbständig behandelt, im Sinn einer modernen öffentlichen Verkehrsanlage umgewertet. Darin liegt ein besonderer Vorzug vor den Projekten, die sich eng an historische Stile anschliessen. Wenn irgend ein Problem der öffentlichen Baukunst, so fordert eine so ganz aus modernen Bedingungen herausgewachsene Aufgabe wie die eines Bahnhofs die schöpferische Hand eines modern empfindenden Architekten heraus. Eine Anlehnung an historische Vorbilder wird desto mehr zur Lüge, je unmittelbarer sie an irgend einen aus älteren Kulturbedürfnissen hervorgegangenen Typus — sei es mittelalterliches Rathaus oder Renaissancepalazzo — erinnert. Das ist denn auch das Hauptbedenken, das sich gegen den II. Preis (von Reinhardt & Süssengut in Charlottenburg) und den künstlerisch kaum in Betracht kommenden III. Preis (von Berger-Berlin) geltend macht. ▽

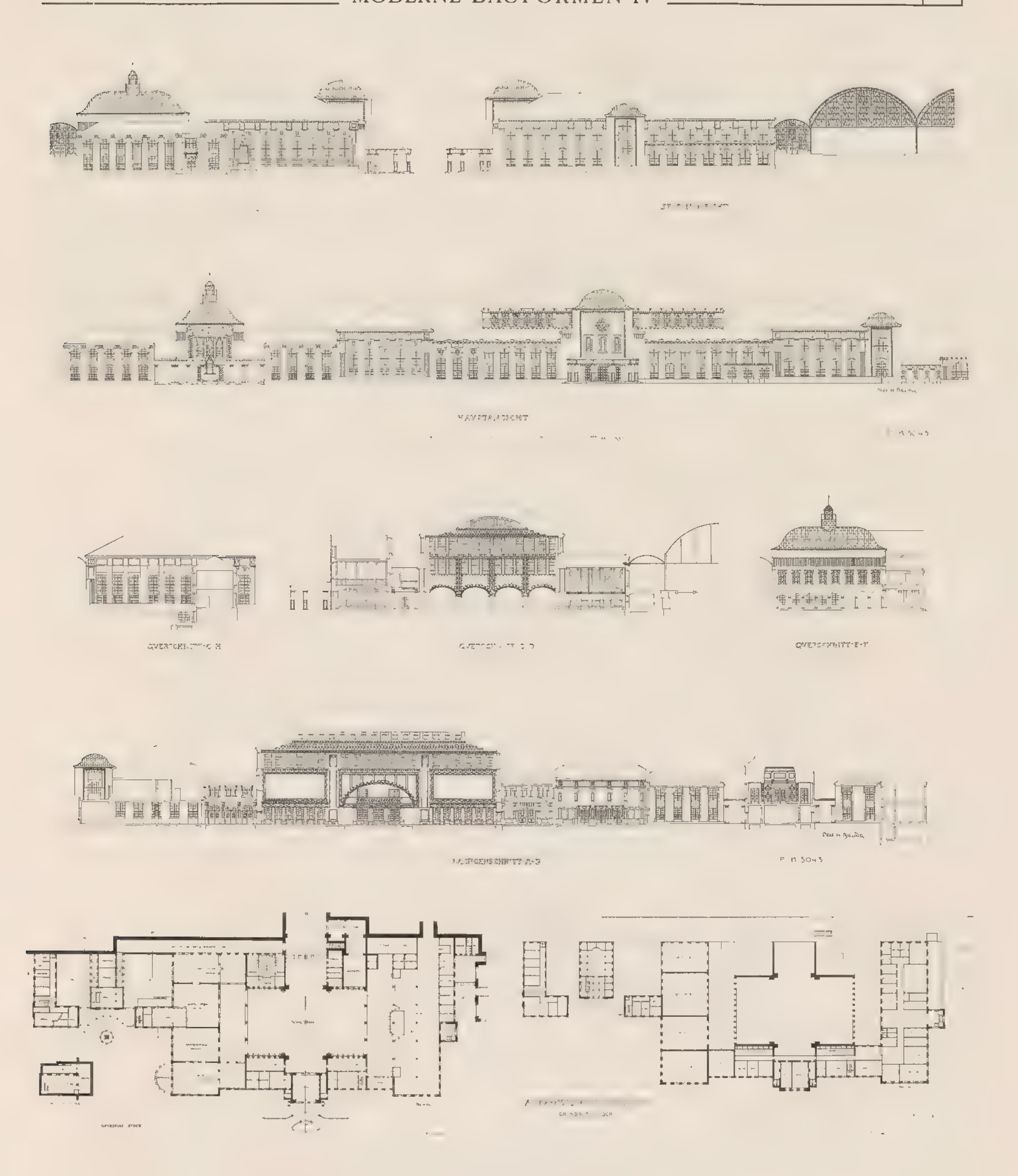
▽ Was von dem ersten, von Billing u. Vittali gemeinsam ein-



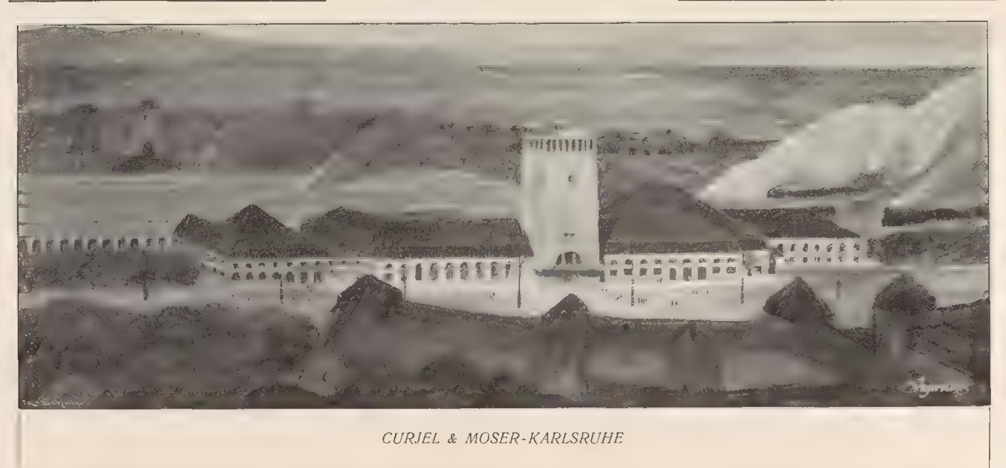
PROFESSOR HERMANN BILLING
(Angekauft) Variante zur Schalterhalle



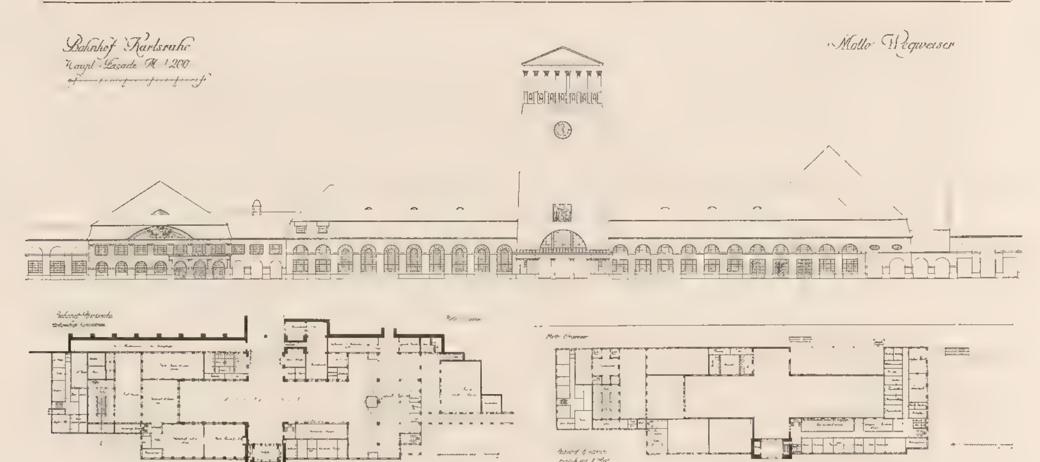
PROFESSOR HERMANN BILLING & WILHELM VITTALI-KARLSRUHE
(I. Preis)



PROFESSOR HERMANN BILLING-KARLSRUHE
(Angekauft)

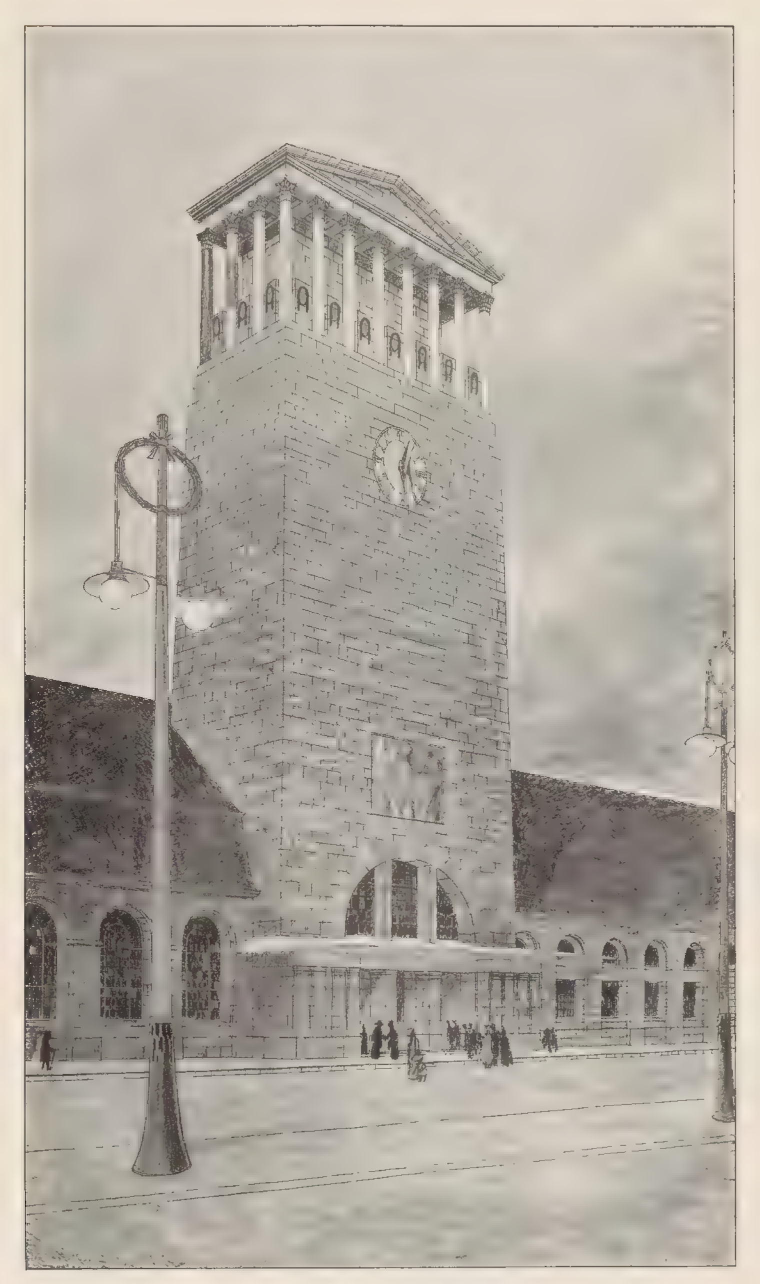


CURJEL & MOSER-KARLSRUHE



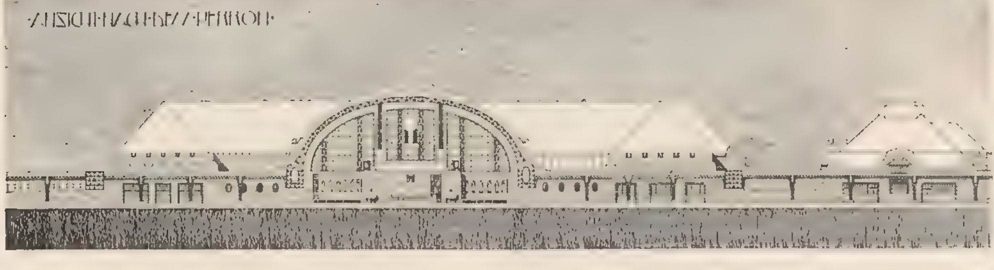
gereichten Entwurf gesagt ist, gilt im wesentlichen auch vom zweiten Billingschen Projekt. Doch ist hier das Verwaltungsgebäude mit den fürstlichen Empfangssälen vom Aufnahmegebäude getrennt und etwas zurückgerückt worden. Wurde damit die Geschlossenheit des ersten Projektes etwas gelockert, so ergab sich andererseits dadurch eine reizvolle Gruppenbildung. Was die rhythmische Feinheit der leise an den Karlsruher Empirecharakter anklingenden Linienwirkung betrifft, so verdient dieses Projekt mit dem ersten mindestens gleiche Schätzung. ▽

▽ Da alle Arbeiten, welche den in der Unterlage gegebenen Grundriss in grundsätzlichen Fragen umstiessen, von einem praktischen Erfolg, wenigstens im Sinn einer Prämiierung, ausgeschlossen waren, so mag hierin die Erklärung für manche, vom rein künstlerischen Standpunkt befremdende Entscheidung des Preisgerichts zu suchen sein. Als eine Fassadenschöpfung, die auf ganz modernem Boden einen durchaus selbständigen und persönlichen, von jeder historischen Anlehnung freien Ausdruck ihrer künstlerischen Empfindung sucht, sei das Projekt von Architekt Bitzan in Dresden (mit dem Kennzeichen „M im blauen Feld") besonders hervorgehoben. Es erreicht mit grossen und wuchtigen Mitteln einen prägnanten konzentrierten Monumentaleindruck. Freilich wirkt diese Architektur mehr als eine den Kern der inneren Anlage verkleidenden, als organisch aus ihm herausgewachsenen Schaufassade. Man vermutet hinter dieser giebelartigen Linie eigentlich die endende Schmalseite eines sich in die Tiefe entwickelnden Gebäudes, während sie tatsächlich über die Längsachse der Hauptanlage hinweggeführt ist. Die Fassade ist sozusagen gegen die Richtung des ganzen Hauses gestellt. Abgesehen

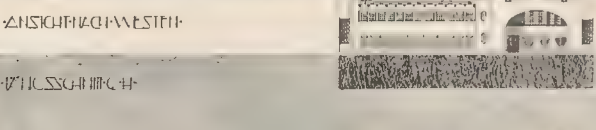


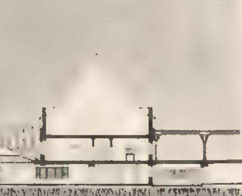
CURJEL & MOSER-KARLSRUHE
Teilansicht des Hauptgebäudes



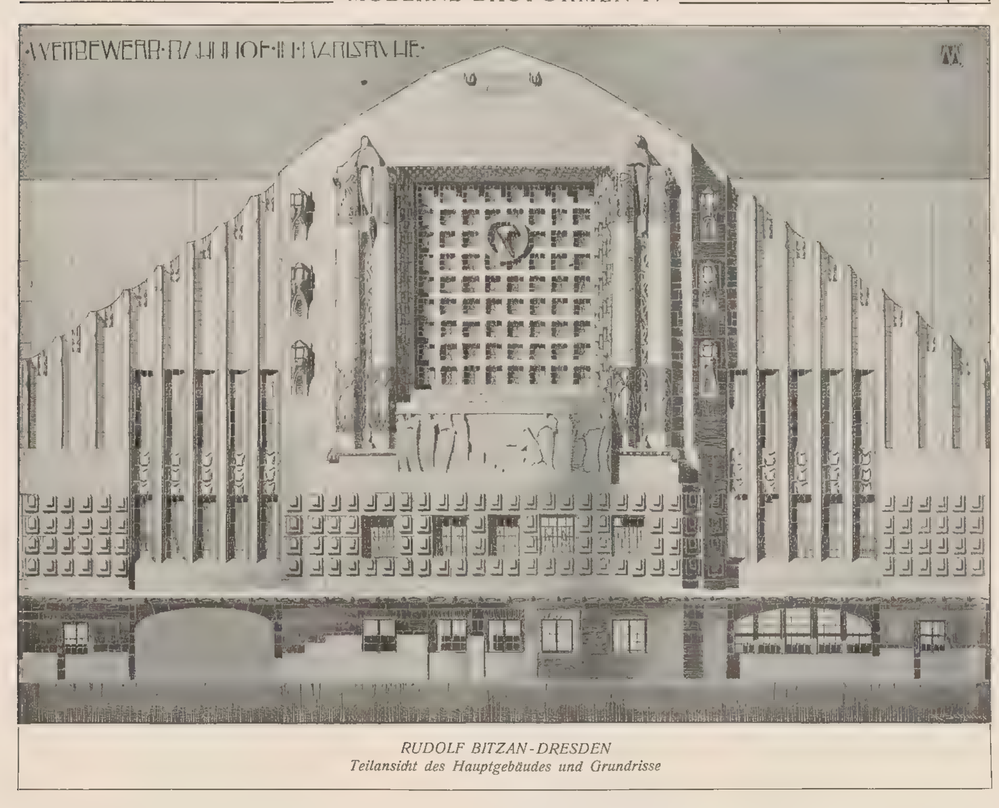








RUDOLF BITZAN-DRESDEN

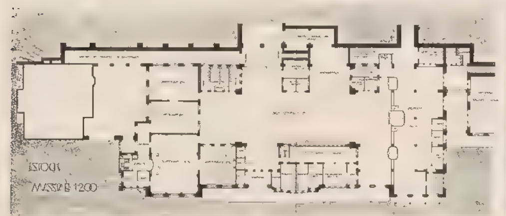


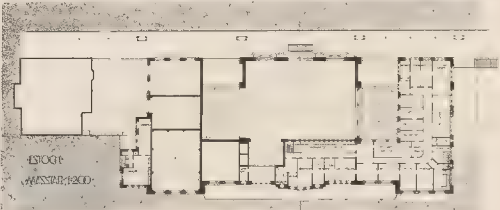
RUDOLF BITZAN-DRESDEN
Teilansicht des Hauptgebäudes und Grundrisse

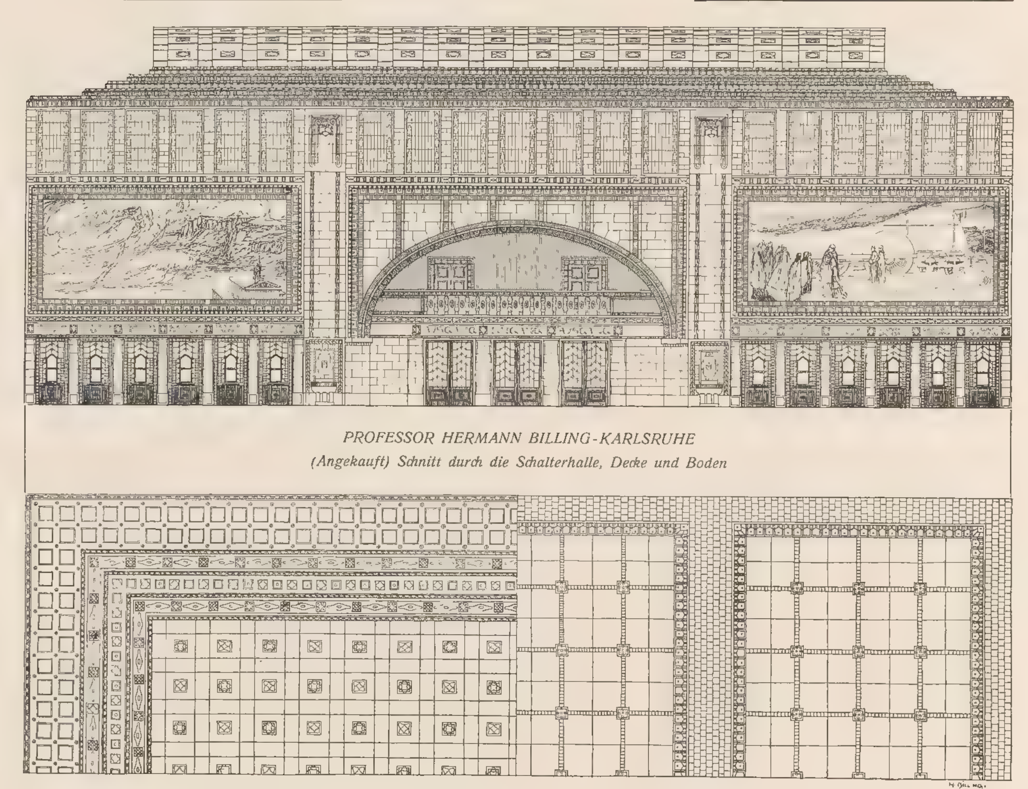
davon kommt aber dieser Entwurf als künstlerische Erscheinung in der Originalität des Gedankens und der Kraft des Ausdrucks den Billingschen am allernächsten. ▽

▽ Unter den Entwürfen, welche Anregungen der national-mittelalterlichen Bauweise für die Zwecke eines modernen Bahnhofs umzuwerten suchten, zeichnet sich die Arbeit von Otto Schnartz-München (mit dem Kennwort „Wahr und notwendig") durch wuchtige Einfachheit und energische Massenwirkung als eine Arbeit von ernster, gediegener Anschauung aus. Doch geben die beiden Rundtürme dem Eingang allzusehr den Eindruck eines Burgtors und ganz unkonstruktiv wirkt der dazwischen ausgespannte Bogen. ▽

▽ Von den Aufgaben der inneren Raumgestaltung kam die Schalterhalle als Mittelpunkt der eigentlich architektonischen Anlage natürlich in erster Linie in Betracht. Grosszügige Einfachheit, welche mit dem Eindruck vornehmer Monumentalität zugleich den sachlichen Ernst der Bestimmung betont und die Uebersichtlichkeit und Klarheit der Orientierung durch keine detaillierenden Spielereien verwirrt, war hier der massgebende Grundgedanke. Er hat sich in den Billingschen Ent-



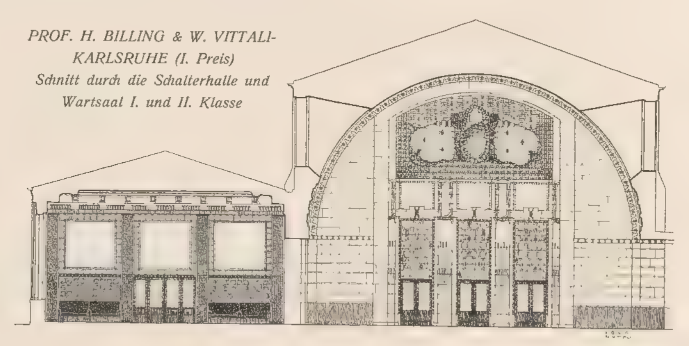




PROFESSOR HERMANN BILLING-KARLSRUHE
(Angekauft) Schnitt durch die Schalterhalle, Decke und Boden

würfen besonders schön abgeklärt; aber auch zwei andere Projekte verdienen gerade wegen der vornehmen Einfachheit und ruhigen Monumentalwirkung ihrer Hallen besondere Erwähnung: es ist der Entwurf der Architekten Curjel & Moser-Karlsruhe (Kennzeichen „Wegweiser") und der von Professor Max Läuger-Karlsruhe („Handel und Wandel"). Beide Entwürfe zeigen auch eine feine und stimmungsvolle Behandlung der Farbe. Auch die ebenfalls farbig behandelten Wartsaalinterieurs Läugers verraten in der geschmackvollen und intimen Stimmung ihrer Raumgestaltung und dekorativen Ausbildung (Holzvertäfelung) die Hand eines bedeutenden modernen Innenraum-Künstlers. Weniger unbedingt wird man dem Versuch von Curjel & Moser, die Aussenarchitektur durch einen hohen Turm zu konzentrieren, zustimmen. Erstens kommt der Organismus der Halle, die im Innern durch eine Kuppel äusserst wirkungsvoll abgeschlossen ist, im Aeussern so gar nicht zum Ausdruck; und zweitens drückt der Turm als ein im inneren Bau gar nicht bedingtes, lediglich der ästhetischen Wirkung zuliebe eingefügtes Element allzusehr auf die Flügel der Wartsaalgebäude. Im übrigen hat auch diese Architektur den Vorzug, sich in der zurückhaltenden Einfachheit der Flächenbehandlung dem Charakter des Karlsruher Empirestils einzufügen, der ja bis heute die wichtigste Grundlage der hiesigen Monumentalbaukunst bildet. Die Aussenarchitektur des Läugerschen Entwurfs verzichtet bei einer gefälligen Gruppierung der einzelnen Teile doch auch

PROF. H. BILLING & W. VITTALI-KARLSRUHE (I. Preis)
Schnitt durch die Schalterhalle und Wartsaal I. und II. Klasse



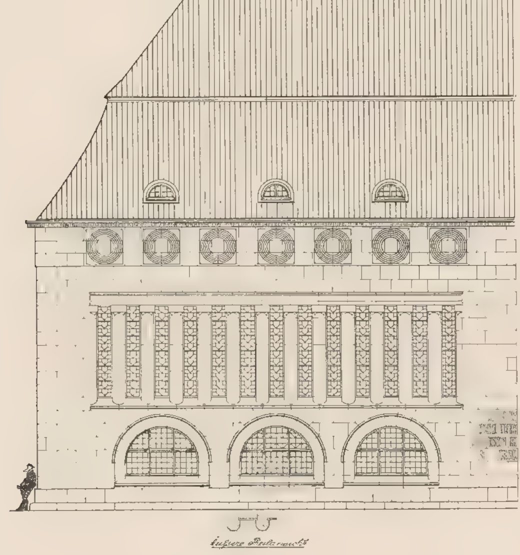


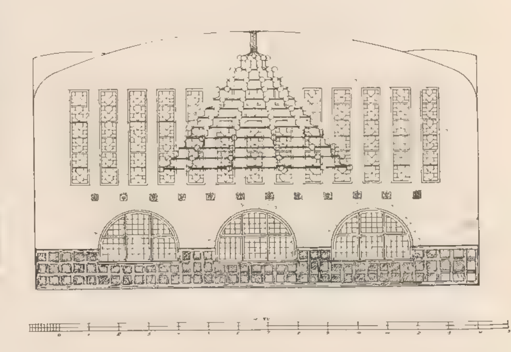
OTTO SCHNARTZ · MÜNCHEN

prinzipiell auf eine Konzentration zu einem geschlossenen Gesamtbau. ▽

▽ Es ist klar, dass ein Projekt wie das eines grossen Bahnhofbaus in ganz besonderem Masse über die eigentlich lokale Bedeutung hinaus eine Angelegenheit der allgemeinen Entwicklung unserer öffentlichen Baukunst ist. Mehr als jedes andere Gebäude gehört der Bahnhof nicht nur der Stadt selbst in der er steht, sondern der Allgemeinheit im weitesten Begriff des Wortes. Er ist denn auch im künstlerischen Sinn das bedeutungsvollste Wahrzeichen unseres Zeitalters des Verkehrs, seine architektonische Gestaltung das wahre Kernproblem unserer heutigen Monumentalbaukunst. Kein Gebiet ist geeigneter, ihre Entwicklung zu fördern als dieses, wo das strengste Zweckmässigkeitsbedürfnis den Architekten ebenso zu sachlich-logischem Denken zwingt, wie der eminente Charakter der Oeffentlichkeit den grossen Stil verlangt, und wo vor allem die Neuheit des Problems den fruchtbarsten Boden für die Selbständigkeit des künstlerischen Schaffens bildet. Die Frage, wieweit eine Konkurrenz ihre Aufgabe erfüllt, hängt in jedem Falle davon ab, was sie an wirklich neuen, schöpferischen Werten ergibt, was die fortschreitende Kunst dadurch gewinnt: für eine Bahnhofkonkurrenz ist diese Forderung aber ganz besonders massgebend. Ein durchaus modernes Problem verlangt auch eine durchaus moderne Lösung. So lag es denn in der Natur der Sache, dass die eigentlich fruchtbaren Resultate der Karlsruher Konkurrenz sich alle auf ausgesprochen modernem Boden bewegen: neben vollen reifen Lösungen eine Fülle im einen oder andern Sinne anregender Gedanken.

KARLSRUHE *PROF. KARL WIDMER*





OTTO SCHNARTZ-MÜNCHEN
Teilansicht des Hauptgebäudes und Schnitt durch das Restaurant I. und II. Klasse

BEILAGEN

und sehr behaglichen Charakter hatten. Die Einführung des Fabriksystems mit seinen mechanischen Verfahren hat die Arbeitsweise des Handwerks verändert. Rohes Holz verarbeiten wir heute nicht mehr, durch Maschinen gebrauchsfertig zerschnitten kommt es ins Haus des Tischlers; dies erheischt andere Entwürfe. Voyseys Methoden basieren auf gesunden Traditionen und sind modernen Gesichtspunkten angepasst. Er beharrt darauf, dass in der Bearbeitung der Materialien die Kunst den Anforderungen der Neuzeit entsprechen müsse, verwendet alle üblichen Arten von Hölzern und führt neue ein, die seine künstlerische Findigkeit zu Versuchen reizen. Stets erprobt er sie zuerst, um sie nur in einer ihren Eigenschaften entsprechenden Form anzuwenden. In allen seinen Arbeiten ist ehrliche Konstruktion wahrnehmbar. Seine Häuser deuten schon von aussen gemütliche Räume an, nirgends findet man Scheinkonstruktionen oder Stuckwerk. Um das Klappern zu verhindern, lässt er seine Fensterumrahmungen aus Eisen anfertigen, die auf Steinpfosten aufgesetzt werden; geöffnet und geschlossen werden sie durch Patentschlösser von Voyseys eigener Erfindung. ▽



C. F. A. VOYSEY-LONDON
„The Orchard" in Chorley Wood, Voyseys eigenes Haus

▽ Im allgemeinen zieht der Künstler es vor, beim Bau eines Hauses möglichst lokales Material zu verwenden. Kann dadurch gespart werden oder liegen ästhetische Gründe vor, so bezieht er sein Material aber gelegentlich auch aus anderen Ländern. Für sein eigenes Haus liess er sich z. B. den grauen Schiefer aus Amerika und die Fliesen für den Kamin aus Holland kommen. Eisen verwendet er selten, da es nicht feuerfest ist; für die inneren Konstruktionen benützt er mit Vorliebe Holz. Werkzeichnungen für Möbel, Kaminvorsetzer, Feuereisen und jedes auch noch so kleine Detail entwirft er selbst in natürlicher Grösse und überwacht nach Möglichkeit die Ausführung. Stets hat Voysey den Grundsatz im Auge, dass der Entwurf nicht in erster Linie akademisch sein müsse, sondern dass es vorzuziehen sei, wenn er sich der Umgebung des Grundstückes sowie dem Charakter und Geschmack des Bauherrn, für den das Haus bestimmt ist, anpasst. Er legt Gewicht darauf, dass das Haus die Persönlichkeit des Bewohners zum Ausdruck bringt – ein einfaches Haus für den bescheidenen Mann und ein prunkhaftes für den, der daran Gefallen findet. Ihm erscheint es richtiger, das Haus für die Bewohner, als in irgend einer Stilart zu entwerfen. Kunst ist die Offenbarung von An-



C. F. A. VOYSEY-LONDON
Kaminecke in der Halle von „The Orchard"



C. F. A. VOYSEY-LONDON
Miss Conants Haus „The Pastures“ in North Luffenham-Rutland

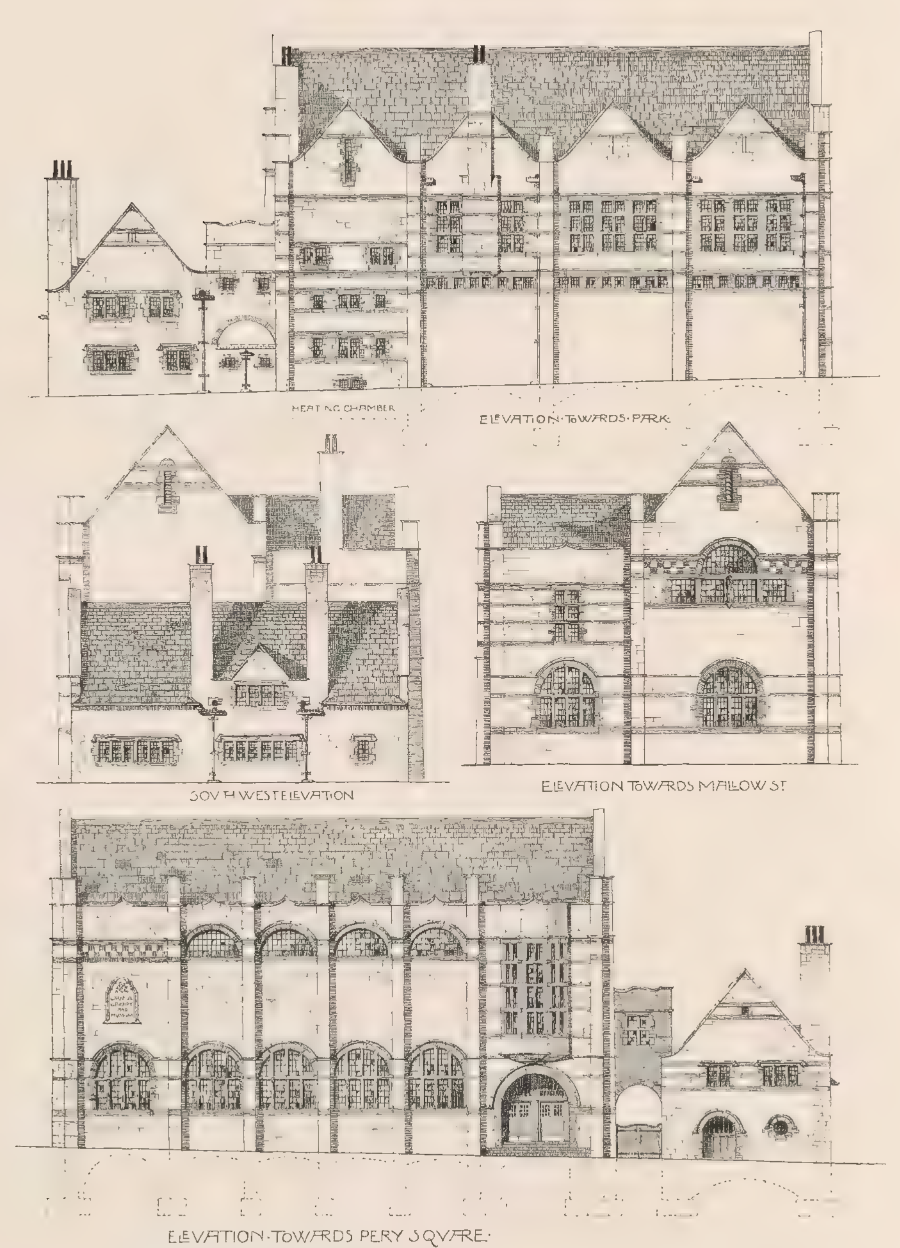
GROUND-FLOOR PLAN.

schauungen und Empfindungen, und da jedes Haus einen neuen Plan haben muss, sollte darin auch die Denkweise und der Charakter des Bewohners ausgedrückt werden, wie es in den Tagen der Junker und Bauern war. Man sollte heutzutage nur nach gegebenen Anforderungen entwerfen. ▽
▽ Für die Carnegie-Bibliothek in Limerick, die wir auf Beilage 66 abbilden, ist lokaler weisser Kalkstein vorgesehen, belebt durch Bänder aus schwarzem Stein und einem schachbrettartigen Muster aus grauen und hellen Würfeln. Der Gesamteindruck ist ausserordentlich wirkungsvoll. Durch die Verwendung lokalen Materiales wird das einheimische Handwerk gefördert werden und das Gebäude mit seiner Umgebung ein harmonisches Ganzes bilden. Blaue irische Ziegel dienen zur Eindeckung des Gebäudes, dessen nicht zu flaches Dach ihm ein stattliches Aussehen verleiht. Die mit haubenartigen Kuppeln versehenen Fenster kreuzen sich mit den Stichbogen der Hauptdecke. Im Innern wird das Lesezimmer im Erdgeschoss, das Museum im ersten Stock Platz finden. Um gutes Licht zu erlangen, ist im Erdgeschoss ein Tonnendach mit schwach gewölbten Gipsdecken vorgesehen, die im Lesesaal das Licht gleichmässig reflektieren und verbreiten sollen. ▽
▽ Voyseys Entwürfe für ein Haus in Bagnor stellen ein sechsstöckiges turmartiges Gebäude dar, dem diese Höhe gegeben wurde, um den Bewohnern den Ausblick auf das Meer über die dazwischen liegenden niedrigen Villen hinweg zu ermöglichen. Da die Wände nur 9 Zoll dick sind, wurde der Backstein, um das Haus bewohnbar zu machen, mit (weissgewaschenem) Zement rauh beworfen. Auf diese Weise hielten sich die Materialkosten in bescheidenen Grenzen. Das mit roten Ziegeln eingedeckte steile Dach ist stark ausladend. Wie an allen Voyseyschen Häusern treten die Schornsteine kräftig hervor; sie sind schwarz gestrichen, gut verteilt und ihre Höhe trägt wesentlich zur eigenartigen Schönheit des Baues bei.
▽ Beim Entwerfen des Hauses ”The Pastures“ in North Luffenham bei Rutland hat Voysey besonderen Wert darauf gelegt, das Gebäude der umgebenden Landschaft anzupassen. Um dieses Ziel zu erreichen, erdachte er selbst die Pläne für den Garten und legte Terrassen und gepflasterte Wege an, jede Bodenwelle mit Geschick zur architektonischen Ausbildung des Gartens benützend. Aus Backstein erbaut, wurde das Haus mit Zement rauh beworfen. Durch seine Ausladung erscheint das





C. F. A VOYSEY LONDON. Miss Conants Haus „The Pastures" in North Luffenham-Rutland



C. F. A. VOYSEY-LONDON. Carnegie-Bibliothek und -Museum in Limerick (Beilage 66)

MODERNE BAUFORMEN

JAHRG. IV — MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR — HEFT: 6

BRUNO MÖHRING UND DAS NEUE BERLIN

Man kann bei der Schätzung eines Künstlers nicht das natürliche Verhältnis zu seiner Umgebung ausser Acht lassen. Ich meine nicht seine zufälligen Lebensschicksale. Die geben der Kritik nichts. Wohl aber das Niveau der Gesamtheit, aus der er hervorgeht und für die er schafft. Das ergibt natürlich keinen Ewigkeitsmassstab, kein Verhältnis zu absoluten Grössen, wohl aber den gerechten für die Zeitgenossen, die dankbar den Fortschritt zu erkennen haben, der ihnen durch den mitlebenden Künstler zuteil wird. ▽

▽ Vor dem Ewigkeitsmassstab dürfte unsere ganze Architektur bisher nur sehr zweifelhaft bestehen. Schon nach 50 Jahren wird die enorme Bedeutung der Schlagworte, die heute wie Kriegstrophäen im Lager der Jugend geschwungen werden, vergessen sein, und man wird sachlich prüfen, was wir faktisch geleistet haben. Dann gibt es längst keinen Streit über das abstrakte oder pflanzliche Ornament mehr, über diese und jene Detailfrage des Materials, die heute die Gemüter erregt, und ob es gut ist, jede Anlehnung an die alten zu vermeiden. Man wird sich die Masse ansehen, und sie wahrscheinlich gar nicht mehr nach unseren Standpunkten, sondern nach denen der Zukunft beurteilen. Was dann im einzelnen noch brauchbar erscheint, wollen wir lieber verschwiegen der Zukunft überlassen. Blutwenig wird es sein im Vergleich zu unseren grossen, heute noch kaum gewürdigten, elementaren Erfolgen. Der Mann, der den ersten vernünftigen Riesenbahnhof baute, das erste Massentheater, das sich ausbilden lässt, die erste gelungene Eisenbrücke, das beste Mietshaus, wird wie ein Turm über den vielen stehen, die heute nur an Persönlichkeit denken, während sie für andere Personen Häuser bauen und einrichten. ▽

▽ Der Künstler, der uns heute beschäftigt, rechnet zu Berlin, obwohl er nicht dort geboren wurde. Möhring erblickte in der Vaterstadt Kants vor vierzig Jahren die Welt. Aber sein Studium, seine ganze Entwicklung verlief in Berlin, und der Einfluss dieses Milieus auf ihn ist unverkennbar, auch wenn er durchaus nicht, wie unsere Abbildungen zeigen, alle Seiten seines Wesens umfasst. Taugt Berlin etwas für einen jungen Architekten? Ja und nein. Das beste und das schlechteste von ganz Deutschland scheint hier gigantisch vergrössert. Berlin hat den besten deutschen Architekten, Messel, den einzigen vielleicht, der einst würdig befunden werden wird, ganz ohne Einschränkung so massgebend für unsere Zeit genannt zu werden, wie Schinkel für die seinige. Es hat den besten lebenden Maler, Liebermann, und ist der entscheidende Träger der einzigen literarischen Bewegung, die über den engsten Kreis hinausgeht, hat die besten Musiker des Landes, das

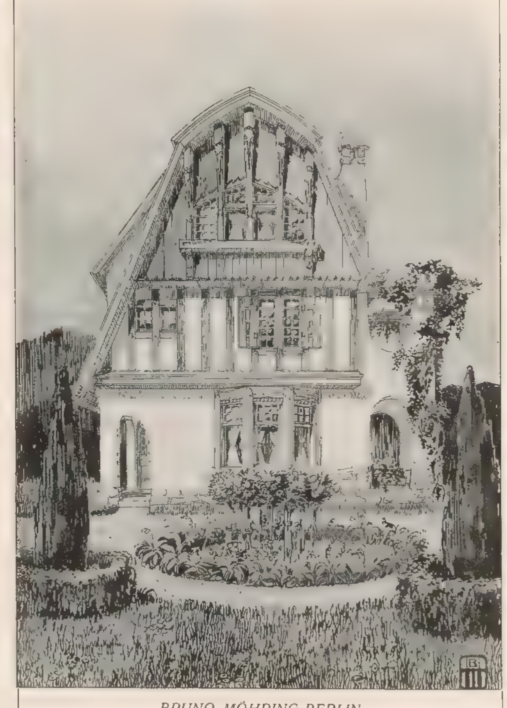


BRUNO MÖHRING-BERLIN
Skizze zu einem Wohnhause mit Weinkellerei in Traben a. Mosel



BRUNO MÖHRING-BERLIN
Hôtel Clauss-Feist in Traben-Trarbach a. Mosel.

Museum, die Waidmanns-Heil-Gruppen im Tiergarten. Als ich voriges Jahr in Peterhof bei Petersburg während der Taufe des Kronprinzen die bronzierten Marmorstatuen in der entzückenden Wasseranlage vor dem Schloss betrachtete, sagte ich mir, dass solche Barbareien denn doch bei uns nicht vorkommen. Die Berliner Taten der letzten Zeit lassen alles das weit hinter sich. Ich sehe den Moment kommen, wo man die Kerle, die an Festtagen auf den Boulevards in Paris ihre Kleider mit Goldbronze beschmieren und in diesem Aufzug vor den vergnügten Provinzlern der Kaffees lebende Bilder stellen, an die Berliner Akademie beruft, um die Kunst zu repräsentieren. Kein 50 Pfennig-Bazar hat so gemeine Ware wie die letzten Denkmäler. Sie werden vom Kaiser bestellt, vom Kaiser eingeweiht, die offizielle Welt hat daran teilzunehmen, das Prestige allmächtiger Art umgibt sie. Ganz sicher fehlt es nicht an Hohn und Spott über diese Dinge. Aber diese Opposition kleidet sich in die Form des Berliner Jargons und wird auf diese Weise trotz aller augenblicklichen Schärfe harmlos. Der Kaiser bediente sich daher der klügsten Diplomatie, als er damals die Berliner zum Witz über die neuen Denkmäler ermunterte. Damit brach er von vornherein der Opposition die Spitze ab. Hat man sich aber schon einmal



BRUNO MÖHRING-BERLIN
Landhaus in Marienfelde bei Berlin

relativ Beste Deutschlands. Und Berlin hat den schlimmsten Schund des Reiches. Das versteht sich fast von selbst. Als man vor dreissig Jahren von hier aus anfing, zum erstenmal zu zentralisieren, konnte man nicht gleich die Auswahl treffen, die nur das Gute hierher liess. Ja, es hat Jahre lang geschienen, als käme nur das Schlimmste und als wäre das letzte Heil nur in dem Rest von Partikularismus zu suchen, der den anderen immer mehr entlaubten Städten des Landes eine Eigenentwicklung bewahrte. Tatsächlich hat die Verwirrung in den Künsten nirgends so verheerend gewirkt wie hier. Das neue Regime zerstörte systematisch die letzten Reste aus Berlins guten Tagen. Das Schloss wurde nach zwei Seiten verunziert; dann fiel der alte Dom; jetzt kommen Schauspielhaus und Oper heran, und man munkelt immer noch von einem Arrangement des Brandenburger Tors, das alles dagewesene in den Schatten stellen soll. Der Platz davor ist durch die Sophas in Marmor schon verdorben. Der Tiergarten, den man noch vor zehn Jahren friedlich durchwandeln konnte, um sich von der Hässlichkeit der Strassen zu erholen, wird mit ungeheuerlicher Schnelligkeit in einen Marmorpark verwandelt, dessen groteske Gestalten Lärm und Schrecken verbreiten. Vor ein paar Monaten wurde an drei Stellen der Stadt zugleich die letzte Hand an Abnormitäten der Plastik gelegt: der Roon bei der Siegessäule, das Kaiser Friedrich-Denkmal vor dem neuen

gefragt, was diese Dinge, die sich wie Pilze vermehren, anrichten? Ahnt man die Atmosphäre, die die heranwachsende Generation umgibt? Glaubt man, dass Kinder, die immer nur stupende Hässlichkeit vor Augen haben, zu gesitteten Menschen, zu Liebhabern der Schönheit werden können? Für die Männer von heute ist diese Hässlichkeit eine Gelegenheit zum Witz, für die Kinder ist es die Pest ihrer Seelen. In der Geschichte der Welt hat sich dergleichen noch nicht ereignet. Alle Länder haben Perioden des Irrtums, besser sagen wir, Perioden einer Einseitigkeit, die gewisse Programme zur Alleinherrschaft ausbildeten. Immer brachte diese Einseitigkeit einen Gewinn, auch wenn es nur der wäre, Reaktionen zu erzeugen. Das Kunstgebiet weiterte sich unter diesem Kampf hervorragender Einseitigkeit, und man braucht nur den nötigen Abstand zu nehmen, um die Wohltat des Kampfes zu erkennen. Wo ist heute die Palme des Streites, den die offizielle Monumentalkunst des neuen Berlins mit dem alten Berlin kämpft? Nicht das Kunstgebiet wird hier erweitert, sondern das Hässliche, das erbarmungslos Hässlichste, das seine Fratze mit unsauberer Gebärde zum Himmel reckt, alles Schöne mit Füssen tretend, alle Impotenz schützend. Es gab eine Zeit vor zwanzig Jahren, da man sich des proletarischen Anstrichs Berlins schämte. Heute erscheinen uns schon diese Tage beinahe wie die goldene alte Zeit, die noch nichts von dem letzten Unrat ahnte, und wie glücklich wäre man, wenn all dieser moderne Plunder mal über Nacht verschwände, und wir wieder das viel geschmähte Dekor der Gründerjahre zurückbekämen. ▽



BRUNO MÖHRING-BERLIN
Hôtel Clauss-Feist in Traben-Trarbach a. Mosel

▽ Doch das sind eitle Wünsche. Wir haben, was wir haben, und müssen damit fertig werden. Es gibt immer noch tüchtige Künstler in Berlin und starke rechtschaffene Menschen, die ohne die offizielle Macht, ohne das Lob von oben ihr Dasein finden. Aber man begreift die ungeheuren Schwierigkeiten jeder Art, mit denen sie zu kämpfen haben. Innere Hemmnisse, weil auch den besten das immer tiefer sinkende Niveau der Umgebung schwächt; äussere, weil unabhängige Künstler nie oder nur selten zu der weit sichtbaren Ausserung gelangen können, die der offiziellen Monumentalkunst zu Gebote steht. Der Wertheim-Auftrag ist ein einzigartiger Glücksfall und, wenn wir diese in der Geschichte des neuen Berlins alleinstehende Leistung mit Recht begeistert preisen, vergessen wir nicht, dass sie nur möglich wurde, weil sich ein Auftraggeber für sie fand.

▽ An alles das muss man denken, um das engere Thema dieses Aufsatzes zu rechtfertigen und uns vor dem Vorwurf zu sichern, wir wollten Möhring überschätzen. Rettung aus der Berliner Pest kann nur die strengste Kritik bringen. Je schlimmer es um uns wird, desto schärfer müssen wir uns selbst beurteilen. Aber man hat auch die Pflicht, einem ehrlichen Kämpfer unbedingt beizustehen und seine Versprechungen für die Zukunft anzunehmen, auch wenn die Leistung der Gegenwart noch nicht voll befriedigt. ▽

▽ Möhring befindet sich in Berlin in doppelt schwieriger Lage. Wer hier ein wenig orientiert ist, weiss genau, dass es in Berlin nur eine einigermassen massenhaft bemerkbare, tätige Opposition gegen die offizielle Unkunst gibt: sie steckt im Judentum. Es ist kein Zufall, dass der erste Berliner Maler, der erste Berliner Architekt, der erste Berliner Schriftsteller Juden sind, dass alle Berliner Bestrebungen für höhere künstlerische Zwecke aus jüdischen Kreisen gespeist werden, ja, dass die ganze sogenannte Berliner Moderne ohne diese Hilfe undenkbar wäre. Man braucht sich nur zu überlegen, welche



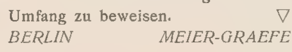
BRUNO MÖHRING-BERLIN
Entwurf zu einer Villa in Trarbach a. M. (Ostseite)

er eigene Bahnen einschlug. Aber wer ein wenig näher hinsieht, wird überall, oft unter Banalitäten versteckt, echten künstlerischen Willen finden, rationellen Sinn für die Notwendigkeiten des Berufs und den starken Wunsch, in allen Fällen das Beste zu tun, um seiner Ueberzeugung treu zu bleiben. Wer denkt nicht gern an den behaglichen Raum der Turiner Ausstellung oder vorher an die Weinrestaurants in Paris. Es waren keine Säle zum Dichten, zum Schwärmen, sondern zum Essen und Trinken. Mit erstaunlich geringen Mitteln war das Maximum des Komforts erreicht, den man bei solchen Gelegenheiten erwartet und brauchen kann. Bei der Brücke in Bonn gab Möhring die denkbar günstigste Modifikation des nackten Ingenieurwesens, und dieser Auftrag brachte eine Seite in ihm zur Reife, die dem modernen Architekten unentbehrlich ist, die ornamentale Gestaltung der Eisen-Konstruktion. Er zeigte hier, dann im Ausstellungsgebäude der guten Hoffnungshütte in Düsseldorf einen seltenen Takt für das künstlerisch Mögliche am reinen Nutzbau und entwarf für die Elberfelder Schwebebahn ein Projekt, das, wenn es nicht durch fremde „Verbesserungen“ verdorben worden wäre, eine Sehenswürdigkeit originellster Erfindung sein würde. In St. Louis hat er bei weitem das beste geschaffen, das dort auf unserem Felde zu sehen war, den Ehrenhof

Theater, welche Verleger, welche Kunsthändler, welche Mäcene hier wirklich geholfen haben. Unsere Zeitschrift wird hoffentlich deshalb nicht in üblen Geruch geraten, wir konstatieren ein Faktum. Schon die Nichtzugehörigkeit Möhrings zu dieser einzig mächtigen Gegenpartei gibt ihm und den Kollegen seiner Art die ganz isolierte Stellung. Sie haben kein Hinterland. Von der Opposition trennt sie die Rasse, nicht ihr Antisemitismus, noch die Abneigung der Juden, mit Christen zu arbeiten, keins von beiden; aber die ganz natürliche Beziehungslosigkeit, der Mangel an familiärer Gemeinschaft, auch wenn sich dieser Mangel nur in Nuancen äussert. Von der offiziellen Partei trennt sie ihre Ueberzeugung. So muss die Entwicklung solcher Künstler fast notwendig fragmentarisch werden. Sie unterliegt hier mehr als irgendwo dem Zufall, und der fördernde Zufall ist unverhältnismässig seltener. Tritt noch die natürliche Abneigung, sich vorzudrängen, hinzu, ein mehr in sich gekehrtes Wesen, wie so oft bei uns Deutschen, so wird die Lage kritisch. Das trifft bei Möhring zu. Es ist nicht schwer, seine Fehler zu erkennen. Man spürt in allen seinen Sachen den Autodidakten, der sich allein zurecht finden musste, sobald

der deutschen Abteilung mit den schrägen Wänden und dem famosen Gitterwerk. Seine vielen Arbeiten bei solchen Gelegenheiten haben ihm den Ruf eines Ausstellungs-Spezialisten eingetragen, vor dem man ihn bewahren möchte. Denn es ist bedauerlich, dass ein Künstler wie Möhring bei dem unvermeidlich Notbehelfartigen solcher Aufträge seine Kräfte nur in die Breite, nicht in die Tiefe ausnützen kann. ▽ Die Kritik wird sich bei Möhring nie gegen den Architekten wenden. Der ist immer gesund, versteht seine Sache und weiss sie zu äussern. Die Gefahr liegt bei ihm in einer an sich glücklichen Anlage, dem Maler. Möhring skizziert sehr hübsch. Er ist durch Italien mit der Studienmappe gezogen und hat nicht nur wie die meisten Architekten Details von Kapitälen und Gesimsen kopiert, sondern die Landschaft mit den Augen des Malers betrachtet. Das war sehr gut. Man begreift leicht, dass in der immer mehr auf nackten Zweck dringenden Entwicklung das Bewusstsein rein künstlerischer Wirkungen von grösstem Vorteil wird. Aber daneben besteht die Gefahr, dem Malerischen Zugeständnisse zu machen, die das Sachliche hindern. Diese nicht genügend vertiefte

Neigung liess Möhring in der Wahl seiner Mitarbeiter bei grösseren Aufgaben, denen die Ausmalung gewisser Partien zufiel, nicht immer vorsichtig erscheinen. Er hatte nicht immer wie in Turin einen Leistikow zum Partner und auch in manchen eigenen Details glaubt man zu bemerken, dass der Maler zuweilen dem Architekten durchgeht. Wer seine Entwicklung verfolgt, wird gerade hierin eine stete Besserung seiner Eigenart bemerken. Er dringt, wie alle begabten Künstler, immer mehr zur Einfachheit vor, und zweifellos gehört er zu den Blutwenigen in Deutschland, von denen wir noch grosse Überraschungen zu erwarten haben. Die Erfüllung dieser Hoffnung hängt nicht von ihm allein ab. Der Maler, der Dichter, der Musiker ist mehr oder weniger Herr seiner Bestimmung. Beim Architekten ist das Verhältnis der anderen zu ihm, die Frage des Auftrags schlechterdings entscheidend. Und man mag reden, was man will: Wie der Arzt an seinen Patienten, so lernt der Baumeister immer nur an seinen Bauten. Daran fehlt es Möhring am empfindlichsten. Ich begreife nicht, warum die voriges Jahr ausgeschriebene Konkurrenz für das neue Sezessionshaus ihn und Peter Behrens überging. Was aus der Konkurrenz herausgekommen ist, hat Berlin, wie das soeben enthüllte Haus erweist, nicht verschönert; der scharfe Gegensatz: van de Velde-Olbrich, der die beiden besten Projekte zu Fall brachte, wäre durch diese Erweiterung der deutschen Teilnahme vermieden worden. Dass sich die unabhängige Künstlerschaft Berlins kein persönlicheres Heim zu schaffen wusste, entbehrt nicht der Ironie. Bis heute war Möhring im wesentlichen auf Aufträge beschränkt, bei denen es sich immer darum handelte, für wenig Geld recht viel herzumachen: Ausstellungsarbeiten, Restaurationen, Ladeneinrichtungen u. s. w.; oder bei denen er nicht selbständig war. Unzählige Flickereien, von denen auch unsere Abbildungen etwas zeigen, Herrichten, Umbauen, das gewöhnliche Los talentvoller Architekten. Er hat in alledem stets erwiesen, wo ein tüchtiger Kerl anpacken kann, um etwas halbwegs Rechtes zu schaffen. Hoffen wir, dass er seine Kraft nicht weiter so verpulvern muss, dass sich für ihn Aufträge finden, seine zweifellos bedeutende Anlage und seinen künstlerischen Willen in dem seinen Kräften angemessenen Umfang zu beweisen. ▽



BERLIN *MEIER-GRAEFE*



BRUNO MÖHRING-BERLIN
Entwurf zu einer Villa in Trarbach a. M. (Westseite und Grundriss)





BRUNO MÖHRING-BERLIN
Entwurf zu einem Landhause

JAN STUYT

Die holländische Wohnhausarchitektur hat im Ausland einen weit besseren Ruf als sie verdient, oder doch bis vor kurzem verdiente. Es ging damit wie mit dem sprichwörtlichen Reichtum der Holländer. Leute, die sich über das Kasernensystem ärgerten, erzählten sich gerne behagliche Histörchen vom phlegmatischen Küstenbewohner, der es so gut habe, weil er sein eigenes hübsches Heim ganz für sich besitzen könne. Das ist nun zwar bis zum gewissen Grade wahr, insofern man in Holland auch heute noch mehr ganze Häuser vermietet als Stockwerke, beneidenswert ist aber deshalb der mässig situierte Holländer noch lange nicht, oder doch schon lange nicht mehr. ▽

▽ Wer die kleinen, schlecht gebauten Häuschen in den monotonen, neuen Strassen kennt, die knarrenden Hühnerstiegen betreten, sich über die ewig versagenden Fensterguillotinen geärgert hat, der weiss seine scheussliche Berliner oder Münchener Belétage zu schätzen und lacht von seinem breiten Balkon herab den holländischen „Hausbewohner", der sich für recht viel Geld solchen Schund gefallen lassen muss, herzlich aus; wenn ihm wenigstens nicht ästhetische Beschwerden längst alle Lebensfreude verdorben haben. ▽

▽ Wohl gibt es heute noch wirklich wohlhabende Holländer, aber auch diese sind, was die Wohnungsfrage anbetrifft, nicht so gut daran als man vielfach glaubt. In der Stadt freilich hat der Patrizier sein altes, ehrwürdiges Haus mit dem vornehmen Treppenpodest vor der grossartigen Tür und den

gewaltigen Zimmern im Innern, auf dem Land aber bewohnte er entweder eine moderne Renaissancevilla mit viel zu viel Balkons und dem üblichen Ueberfluss an Türmchen, Dachfenstern etc., oder er bezog zur schönen Jahreszeit den „defligen" Landsitz seiner Väter. Das letztere war ja freilich weit besser, aber hatte dennoch beträchtliche Mängel. ▽

▽ Es wäre ganz interessant über diese „Buitens", deren schon eine grosse Anzahl verschwunden ist, eine umfassende Studie zu schreiben. Rein ästhetisch haben sie gewiss ihre grossen Vorzüge. Eine erste Fahrt der Vecht*) entlang macht auf architektonisch empfindende Leute einen unvergesslichen Eindruck. Prächtig schimmern die weissverputzten Wände zwischen mächtigen Kastanien und tiefdunkeln Blutbuchen hervor, deren überhängende Aeste die Ufer schleppend verhüllen. Dann öffnen sich die dichten Baumreihen nach dem Wasser zu. Ein stiller Rasenplatz mit gut gepflegten Begonien oder Geranienbeeten steigt sanft an bis vor das kühlbeschattete Haus. Breit und ruhig baut sich die fast quadratische Fassade auf. Ein gelbweiss gestrichenes, reichgeschnitztes Rahmenwerk aus Holz verbindet die dunkelgrüne Haustür und das verzierte Oberlicht mit den Korridorfenstern darüber und markiert so die Axe des Baues. Rechts und links, unten wie oben je zwei hohe Fenster mit reinlich weiss gestrichenem Holzwerk. Eine breite graue Steintreppe führt einladend zur Türe hinauf. Aus dem Gesamtbild sprechen Sauberkeit und resignierter Luxus. Grösse ist in der ganzen Anlage und doch berührt alles so menschlich und traulich, dass man sich nicht satt sehen kann. Eines aber kann sich wohl Niemand verhehlen. Landhäuser im eigentlichen Sinn sind diese soliden Klötze nicht. Es ist städtische Pracht mit eminentem Formgefühl in den vorteilhaft wirkenden Rahmen grosser Laubbäume hineinkomponiert, es ist die höhere Potenz derselben Schönheitsidee, der das Amsterdamer Patrizierhaus sein Dasein verdankt. Heute wollen wir vom Landaufenthalt doch etwas anderes. Wir verzichten draussen auf hohe Prunkräume, dunkle Tapeten, weitläufige Gänge und Marmortreppen. Die edle Regelmässigkeit und absolute Symmetrie passen uns da weniger. Auch in der Architektur soll sich freieres Leben aussprechen; abwechslungsreicher soll der Grundriss, leichter, weniger massig das Aeussere gestaltet sein. Wir lieben freundliche Innenräume, die uns nicht an städtische Pracht und städtische Lasten mahnen. Die Engländer verstanden es von alters her weit besser, diesem Bedürfnisse entgegen zu kommen. Die Cottage-Anlagen, auf die Archi-

*) Flüsschen zwischen Amsterdam und Utrecht, an dem viele begüterte Familien vom 17. bis ins 18. Jahrhundert sich Sommerhäuser bauten.



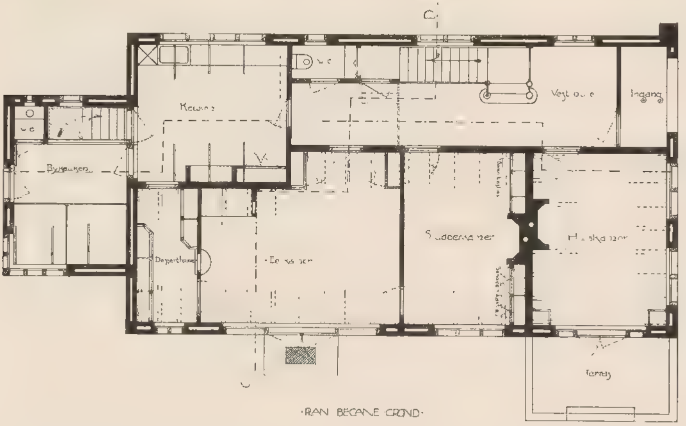
BRUNO MÖHRING-BERLIN
Der deutsche Ehrenhof in der Weltausstellung St. Louis 1904



BRUNO MÖHRING-BERLIN
St. Louis 1904 Ehrenhof: Durchgang nach der bayrischen Abteilung



JAN STUYT-AMSTERDAM
Wohnhaus „Aerdenhout"



tekten wie Norman Shaw, Webb, später Newton, Ellwood und Biggs und andere zurückgreifen konnten, entsprechen dem eigentümlichen Zweck viel mehr und liessen sich den Anforderungen unserer Zeit mit Leichtigkeit anpassen. So ist es denn durchaus verständlich, dass das heutige Holland in dieser Beziehung viel von Englands Vorbild profitierte, was freilich nicht ohne weidliche Opposition von seiten des Publikums ging, das in den alten Ueberlieferungen erzogen, sich jeder essentiellen Neuerung konservativ gegenüberstellte, während es sich andererseits in Aeusserlichkeiten die verrücktesten Verzierungen und Verzerrungen gefallen liess. ▽

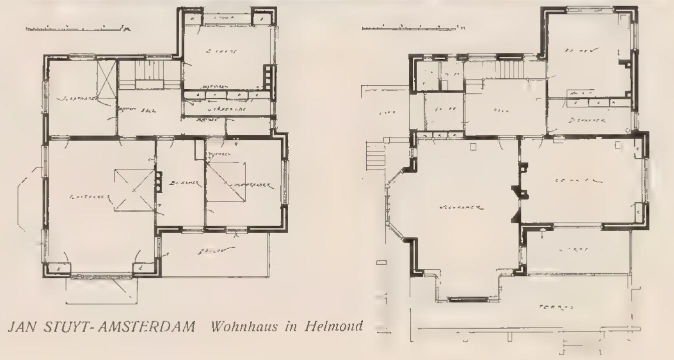
▽ Für das freistehende Haus auf dem Lande wie in der Stadt haben einige Künstler, deren Namen das Ausland noch kaum kennen dürfte, in den letzten 10—20 Jahren sehr viel geleistet. Die hervorragendsten Persönlichkeiten im Baufach Dr. Cuypers und Berlage kommen hier weniger in Betracht. Wohl sind auch an sie solche Aufträge gelegentlich gekommen und sie haben sich auch jeder nach seiner Weise redlich damit abgefunden, aber beider Ziele lag doch auf anderem Gebiet. Beide hatten ihr Bestes im Monumentalbau geleistet. Nicht die Wohnlichkeit für den einzelnen und seine Familie, sondern die Wirkung für die Massen war ihnen das Wesentliche. Hierher gehören vielmehr Willem Bauer, der jüngst verstorbene Bruder des bekannten Malerradierers, de Bazel, Lauweriks und Jan Stuyt, von dessen Arbeit diese Publikation einen Begriff geben soll. ▽

▽ Jan Stuyt ist ein Schüler P. H. Cuypers. Wenn er auch 8 Jahre lang auf dem Bureau des in Amsterdam seinerzeit recht bekannten Bleys gearbeitet hat, fühlte er sich doch von Anfang an — er war als er bei Bleys eintrat 14 Jahre — mächtig angezogen von Cuyper's viel weiter reichenden künstlerischen Intensionen. — Endlich wurde er auch, obzwar als einfacher Zeichner, auf Cuyper's Bureau angestellt. Seither ist er dort geblieben und hat sich zwischen 1891 - 99 zum selbständigen Mitarbeiter und Associe des jungen Js. Cuypers heraufgearbeitet. Was ein junger Mensch, mit der nötigen Begabung und Lust, im Cuyperschen Kreise lernen konnte, davon zeugen Stuyts Arbeiten. Und zweifellos war dort viel zu lernen. Das Bureau war gross und es wurde systematisch gearbeitet, durch umsichtige Leitung sparte man viel Kraft. Ein grosser Arbeitsapparat bot Gelegenheit zu eingehenden theoretischen Studien. Aber Stuyt war kein Büchernarr, er profitierte zunächst am meisten, wenn man ihn, den jungen Menschen, der noch fast nicht praktisch gearbeitet hatte, als Bauführer bei irgend einem grossen Werk verwendete. Da sah er und lernte er so mancherlei technische Schwierigkeiten überwinden, vor denen man in Holland vor Dr. Cuypers Auftreten zurückschreckte; Gewölbebau, komplizierte Konstruktionen, tausenderlei Fachkniffe und Erfahrungen wurden ihm bei der Arbeit bekannt und vertraut. Und wenn einmal, wie es ja auch gelegentlich vorkam, die Praxis gar zu öde wurde, wenn im Stumpfsinn von Voranschlägen, Tiefbauangelegenheiten, Polizeischwierigkeiten die

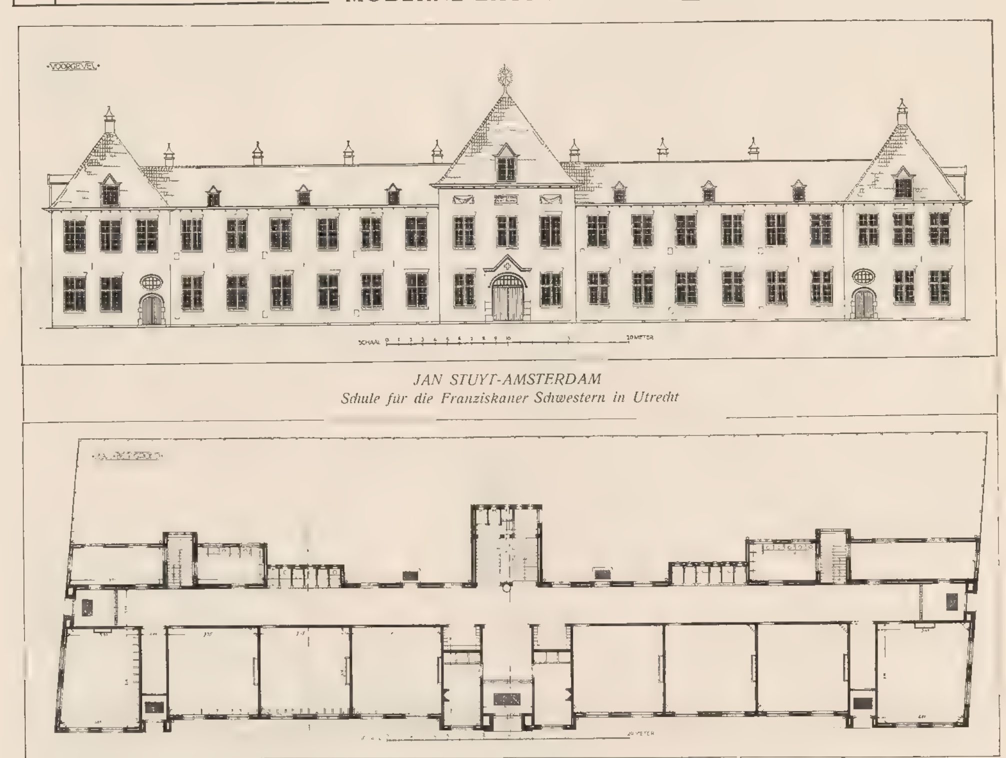
Lust zum Fache zu versinken drohte, dann stand doch fortwährend die lebenskräftige Figur des Altmeisters dem jungen Adepten vor Augen, wie er, immer von neuen Plänen und Idealen erfüllt, sein langes Leben von der Arbeit keine Stunde lassen konnte und wie er jetzt, ein frischer Greis, mit der Begeisterung eines Zwanzigjährigen den Zirkel hantierte und sich die Nächte kurz, den Tag lang wünschte. ▽ Ausserdem lernte Stuyt damals, als ältere Genossen in Cuypers Bureau, de Bazel und Lauweriks kennen. Das waren nun ganz andere Geister als Dr. Cuypers. Geborene Grübler und Theoretiker, feinempfindende Leute, denen nicht das Grossartige und dimensional Grosse, das Mächtige zunächst am Herzen lag, sondern die vor allem die äusserste Feinheit und die reinste Harmonie der Verhältnisse suchten und studierten und ganz besonders dem Detail neue Beachtung schenken wollten. Literarisch gebildet, philosophisch veranlagt, wie diese Männer sind, waren ihre Gespräche für den jungen Kameraden eine Quelle geistiger Genüsse. Ihr Ernst wirkte erziehend, ihr Wissen setzte ihn in Staunen und regte zum Studium an. Hier wurde das breite Bildungsfundament, auf dem ein Baumeister stehen soll, gelegt. Stuyt lernte denken und mit sich selbst streng ins Gericht gehen. Er wurde geistig selbständig. Doch auch für die Praxis kam ihm dieser Verkehr sehr zu statten. Das korrekte Zeichnen ohne alle malerische Manier, das absolut tektonische zu Werke gehen, schon im Plan, wurde ihm mehr und mehr Bedürfnis. Als Stuyt zum erstenmal dazu kam, ein Wohnhaus im bescheidenen Massstabe zu bauen, hatte er schon an gar manchen Kirchen, zuletzt an der grossen Haarlemer Kathedrale, mitgearbeitet, hatte er die üblichen architektonischen Kinderkrankheiten überstanden und konnte mit vollentwickelten technischen Kenntnissen, mit der nötigen Selbstkritik und zugleich mit freudiger Zuversicht an seine neuen Aufgaben herantreten. ▽

▽ Die Einflüsse der beispiellosen Energie und Schaffenskraft Dr. Cuypers nebst dessen Liebe zu gewissen mittelalterlichen Prinzipien blieben





JAN STUYT-AMSTERDAM Wohnhaus in Helmond

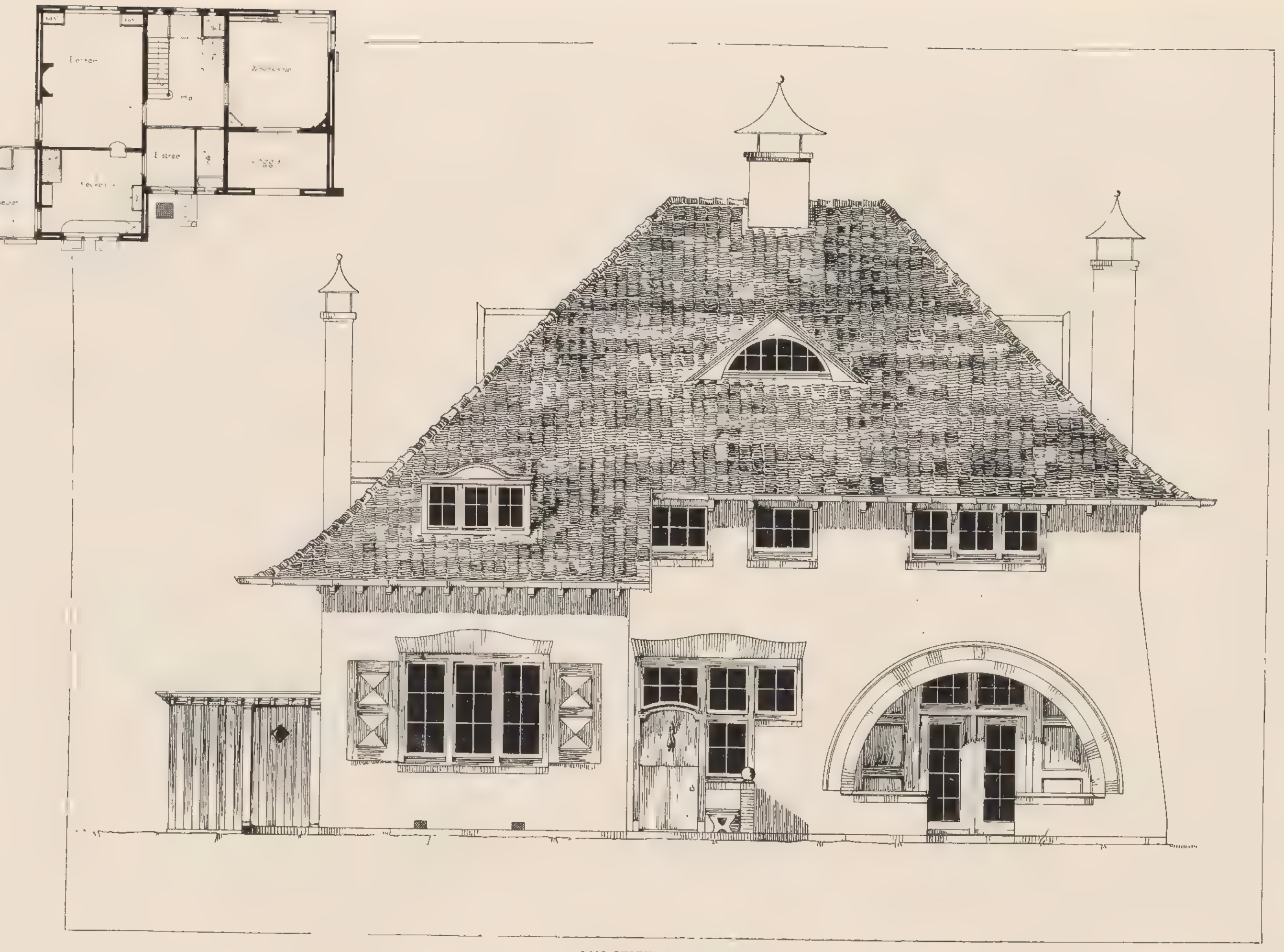


JAN STUYT-AMSTERDAM
Schule für die Franziskaner Schwestern in Utrecht

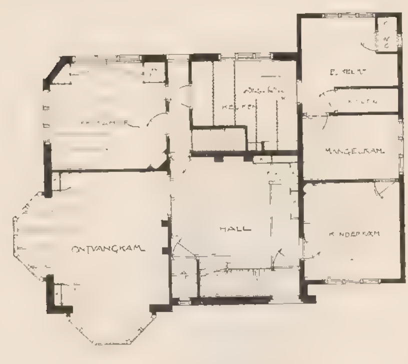
dem jungen Künstler, aber manches war geläutert und von neuem durchdacht. Die Denkarbeit des jüngeren Geschlechts, in dessen Ideenkreis Stuyt zunächst durch den obengeschilderten Verkehr eingeführt worden war, hatte das ihrige getan, nur hatte sie ihn nicht wie so viele andere zum Grübler machen können. Sein Lebensmut blieb ihm unverloren. Er verzweifelte nicht an eigener Kraft. Eine glückliche Kombination zweier sehr verschiedener Einflusssphären hatte dieses lebhafte Künstlertemperament gestärkt und gebändigt zugleich.

▽ In Holland fehlt dem Architekten vielfach jede Gelegenheit zu grossen Werken. Justizpaläste, Regierungsgebäude, Reichstagshallen, Börsen und Rathäuser sind selten auf dem Programm. Das krampfhafte Arbeiten an grossen Konkurrenzen verführt allerdings auch nicht wie in Deutschland zu blendendem Schwulst. Katholische Kirchenbauten, zu denen das Cuypersche Bureau unter Stuyts Mitarbeiterschaft nach wie vor die Pläne lieferte, gehören weniger hierher und so bleibt denn der Wohnhausbau, die freistehende Villa immer der weitaus wichtigste Teil der architektonischen Arbeit. ▽

▽ Stuyts Anfänge auf diesem Gebiet fallen zeitlich zusammen mit der kräftigen allgemein künstlerischen Bewegung in Holland, die ich in einem anderen Aufsatze, über Berlage, ausführlich zu schildern Gelegenheit hatte („Mod. Bauf." III, Heft 10). Der beste Teil des gebildeten Publikums hatte gelernt, künstlerische Dinge auch ausserhalb des malerischen Gebiets zu schätzen und sich dafür zu interessieren. Allerlei Umstände spielten mit, um gerade dem Landhaus einen ganz bestimmten Charakter zu geben. Es war nicht bloss die Lektüre des „Studio" wie vielfach in Deutschland, die zur Nachahmung anspornte, sondern vielmehr der indirekte Einfluss der ökonomischen und sozialen Losungen leitender Kreise im Heimatlande. — Frederik van Eeden, der ursprünglich ein ziemlich stattliches Landhaus bewohnte, das ihm Berlage gebaut, gründete Ende der 90er Jahre die Kolonie „Walden" bei Bussum. Wir können den sozialen Zweck hier weiter unbesprochen lassen, nur soviel ist für uns von Wert, dass da einerseits aus ökonomischen Gründen so einfach als möglich gebaut werden sollte, dass andererseits aber die Mehrzahl der beteiligten Auftraggeber anfänglich wenigstens einem Milieu entstammte, welches mit der Kunst in näherer Berührung stand. Wer diesen Tolstoïsmus im übrigen belächeln mochte, übersah dabei, dass hier ein sonst recht wenig bekannter Architekt sein Talent für neue schwierige Aufgaben bewähren konnte. Dieser Architekt war der obengenannte Willem Bauer. Man kann freilich annehmen, dass ihm ähnliche englische Ansiedelungen bekannt waren, jedenfalls aber erreichte er hier etwas ganz anderes und eigenartiges, indem er beim Entwurf seiner kleinen Häuschen einigermassen auf die seit langer Zeit unbeachtet gebliebenen Formen des holländischen Bauernhauses



JAN STUYT-AMSTERDAM
Villa des Herrn L. Pichot zu Soesterberg





Grundrisse zum Haus Overveen (Beilage 47) und zum Wohnhause bei Amsterdam (Beilage 46)

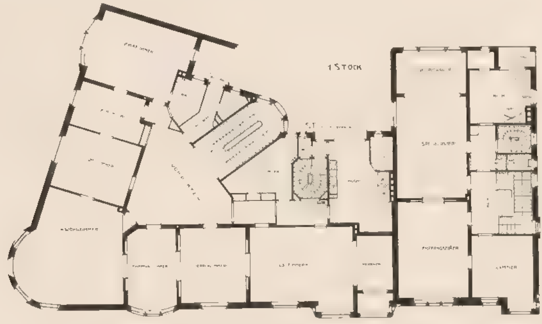
einging, die innere Einteilung jedoch trotzdem modernen Bedürfnissen anzupassen wusste. ▽

▽ Nahezu ganz ohne Zierformen, nur durch Farbe und Gliederung zeichnen sich Bauers Schöpfungen rassig aus. Prachtvoll passen sie in die Landschaft. Die hohen roten Dächer mit ihrer straffen Linie, die glatten Spitzgiebel mit kleinen Fensterchen, die ländliche Erweiterung des Grundrisses durch kleine Nebenbauten, Küche, Windfang und dergleichen, alles ist völlig in Harmonie mit der zierlichen Natur dort im „Gooiland", wo die dunkeln Ränder kleiner Tannenwäldchen die violettbraune, sand-scheckige Heidedecke kokett verbrämen. Der von neuem durch plumpe Berlageimitatoren gefährdeten Architektur war hierdurch mehr gedient als durch grosse importierte Luxusbauten, deren Zusammengehörigkeit mit holländischer Kultur eben stets fragwürdig bleibt. ▽

▽ Das Ganze zitiere ich mehr als Beispiel. Stuyt war keineswegs ein direkter Schüler Bauers, und Bauer war nicht der einzige, der sich ein neues Ziel in dieser Richtung gesteckt. Aber weil es in das kulturhistorische Gesamtbild gehört und durch unfreiwillige Reklame bekannter wurde als Manches andere, führe ich gerade dieses immerhin schulbildende Ereignis hier an. Einen gewissen Einfluss müssen solche Erscheinungen auch auf Stuyt gehabt haben. Nur stand er der volkswirtschaftlichen Seite durchaus fern. Er hatte nicht den geringsten tendenziösen Nebengedanken, er erkannte lediglich, dass hier wiederum keimte, was schon längst vertilgt schien. ▽

Fortsetzung in Heft 7

BEILAGEN



Grundriss zur Wohnhäusergruppe an der Hohenstaufenstrasse-Stuttgart (Beilage 48)

MODERNE BAUFORMEN

JAHRG. IV — MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR — HEFT: 7

Der Nachdruck aller in dieser Nummer enthaltenen Artikel und Bilder ist verboten

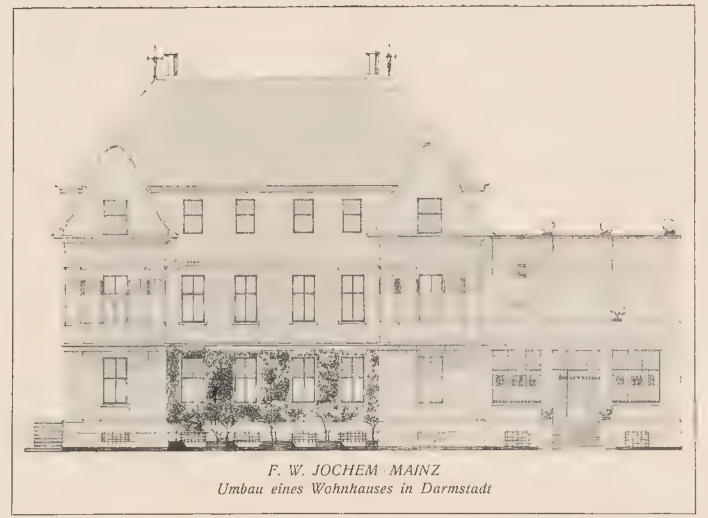
F. W. JOCHEM

Wer die Entwicklungskurve der modernen Architektur aufmerksam verfolgt, sieht an dem Ausgangspunkt der stillosen schrecklichen Zeit die Strecke sich in viele Wege teilen. Die den einen begingen, schworen auf die Tradition und suchten den alten verlorenen Faden wieder zu finden, die anderen schufen frei nach ihrer Phantasie, nur den Gesetzen der Konstruktion gehorchend. Kraftvoll waren die Äusserungen, die von diesen Pfadsuchern hervorgebracht. Das Volk aber, das trotz aller Laienhaftigkeit doch ein sehr feinfühliger Richter ist, konnte den grossen, manchmal fast sprunghaften Schritten nicht sofort folgen, es brauchte Zwischenführer. Professor Olbrich-Darmstadt ist einer jener grossen Neuschöpfer. Es gibt auch redlich und unredlich viele Leute, die seine neuen Ideen ins Volk zu tragen versuchten, allein meistens sahen sie nur die äussere Form an Stelle des von Olbrich gewollten Kunstwesens, des individuellen Baues selbst; die äusserlichen Motive ahmte man mehr oder minder geschickt nach, den Geist seines Schaffens verstand man lange nicht. Olbrich ist immer noch der alleinstehende hohe Künstler seiner Art, seine Werke vermochten trotz einflussreicher Protektion, trotz mannigfacher Versuche nur wenig sich heimisch zu machen, es sind in den meisten Fällen Mäcenatenschöpfungen geworden. ▽

▽ Vor mir liegen nun einige Blätter des besten Architekten aus der Werkstatt Olbrichs, des jungen Künstlers F. W. Jochem-Mainz. Es ist selbstredend, dass fast alle seine Arbeiten den Stempel seines Meisters tragen müssen, war er doch fast von Beginn der Darmstädter Künstlerkolonie bis vor etwa zwei Jahren Olbrichs ausführende Hand; man berücksichtige ferner die jugendliche, impulsive Aufnahmefähigkeit, frei jeden Schuldogmas — Jochem hatte nur die Kunstgewerbeschule in Mainz besucht —; ja manche der äusserst geschmackvollen Zeichnungen könnten in puncto Charakteristik von der Hand Professor Olbrichs selbst stammen. Wenn man jedoch eingehender Jochems Kunst betrachtet, so finden sich sehr bald Züge einer bestimmten Eigenart, die namentlich in den Blättern nach seiner im letzten Jahre gemachten Studienreise auf eine gewisse Individualität hinweisen. Olbrich wird stets als Künstler ein Aristokrat bleiben, auch wenn er pekuniär billig baut, weil seine Schöpfungen auf eine verfeinerte Lebenskultur berechnet sind. Man mag streiten, ob die Kunst fürs Volk sei; wenn aber ein Haus auch den Charakter seiner Bewohner widerspiegeln soll, dann darf es nicht ausschliesslich aus der Phantasie des Architekten entstanden sein, es muss auch dem Geschmack des Eigentümers in gewisser Beziehung entgegenkommen. Olbrichs Villen repräsentieren jeweils den Charakter einer bestimmten Persönlichkeit; Jochems Kunst scheint mir nun bei allem Ausdruck neuzeitlichen Empfindens, dem Volksgeschmack etwas näher zu kommen, weil er selbst tiefer im Volke wurzelt. Seine Werke tragen im Gegensatz zu des Österreichers Pikanterie und Luxuskunst den Stempel einer einfachen Solidität, eines mehr deutschen Gemütes. Das „Herrschaftshaus am Rhein“ zeigt sehr typisch diese Verschiedenheit. „Aus den Bedürfnissen des Menschen entwickelt sich sein Heim“, schrieb Jochem als einzigen Begleittext zu einem früheren Entwurf.



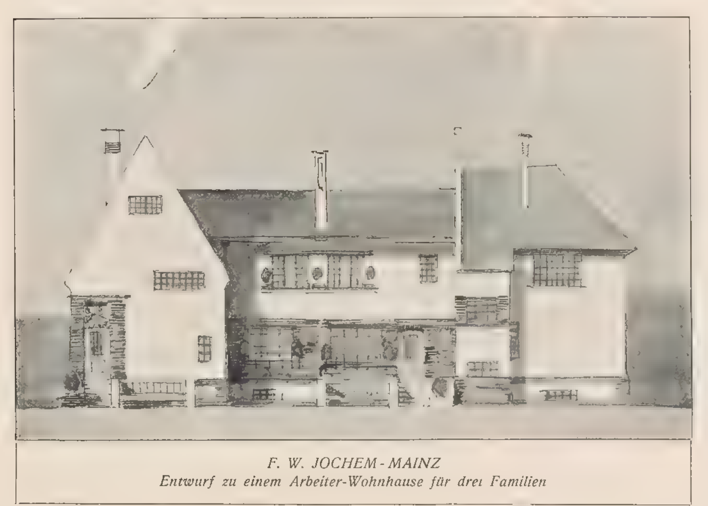
F. W. JOCHEM-MAINZ
Studie



F. W. JOCHEM MAINZ
Umbau eines Wohnhauses in Darmstadt

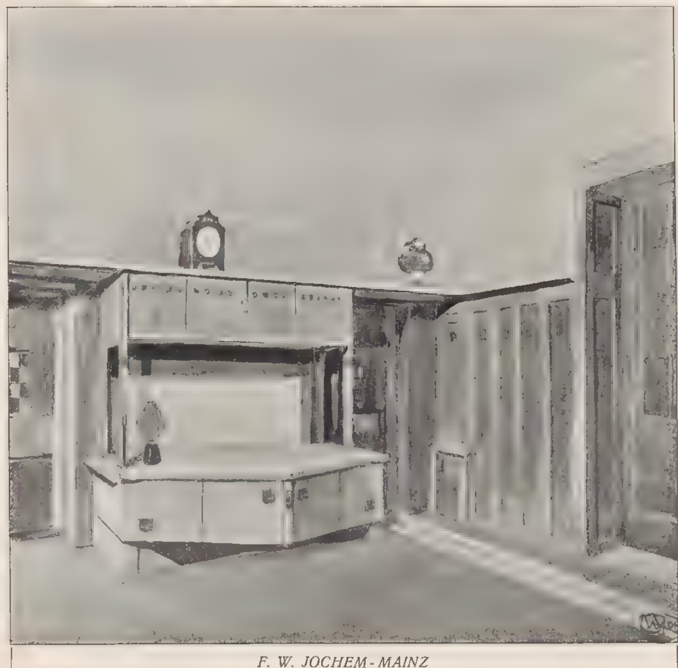
Darin charakterisiert sich des denkenden Architekten Kunstwesen. Ihm ist in erster Linie das Innere massgebend, aus dem sich dann organisch die Fassaden mit ihren notwendigen Gliederungen ergeben müssen. Von selbst wird dann der wichtigere Raum auch nach aussen betont. Es tritt noch die notwendige Anpassung an die umgebende Landschaft hinzu. Jochem stellt nun nach der Rheinseite „den mächtigen die Gegend beherrschenden Giebel, dem sich als Ausdruck des friedlichen inneren Familienlebens bescheiden der kleine Giebel zugesellt." Dieser ist in gelbrotem feinkörnigem Sandstein gedacht, die Ornamentierung polychromiert; ebenso ist der Unterbau bis zur Brüstung des ersten Stockes in diesem Stein vorgesehen, während der grosse Giebel und der weitere Aufbau feinkörniger graugetönter Putz ist. Die Flächen am grossen Giebel sind profiliert und die erhöhten Grate dieser Profile mit in Putz geschnittenen, vergoldeten Ornamentstäben geziert. Mit der Landschaft verbindet ferner der grüngestrichene Wintergarten mit der vergoldeten Türe. Ist schon die Architekturgliederung nach dieser Seite (Beilage 49) etwas reich, zwei verschieden grosse Giebel, breiter Erker, Veranda, Wintergarten, so finden wir auch eine vielleicht etwas zu üppige Häufung der Ornamentik im Sinne Olbrichs, die bei allem Reiz doch manchem fremd erscheinen dürfte. Ganz anders repräsentiert sich uns die Gegenseite. Aus dieser Fassade spricht deutsches Volksgemüt, in den Eindruck mischen sich wenige nicht störende Einflüsse, das ist bei aller Eigenart uns bekannt, da fassen wir Zutrauen. Dasselbe Wesen zeigen auch früher hier schon veröffentlichte Arbeiten, ferner der Wohnhausumbau in Darmstadt. Mir wollen nur die auch von anderen bewährten Architekten vielfach angewandten glatten Fensterlaibungen nicht gefallen. Wo eine Öffnung in der Mauer ist, muss das darüber befindliche Mauerwerk getragen werden, und diesem Konstruktionsprinzip muss architektonisch sichtbar Rechnung getragen sein, sei es durch die ehrliche Art Olbrichs, der den farbig gestrichenen Träger offen an die Fassade legt, sei es noch besser durch die künstlerische Ausbildung des Sturzes; denn erst mit der Verzierung der Nutzform betätigt sich Kunst. ▽

▽ Zu den interessantesten Arbeiten Jochems zählt wohl das rote Sandsteinhaus mit dem hohen mächtigen Giebel (Beilage 52), eine Rathausstudie, und der in Italien entstandene Entwurf zu einem herrschaftlichen Miethaus (Beilage 51). Beide Werke zeigen Mängel: so dürfte wenigstens nach der vorliegenden Fassadenzeichnung des roten Hauses die Lichtzuführung für das Erdgeschoss sicherlich nicht genügen. Das zweite Projekt wirkt bei aller Monumentalität künstlerisch etwas nüchtern. Trotzdem dürfte dies für den denkenden Beschauer den Reiz dieser Arbeiten nicht beeinträchtigen, denn er liegt nicht in der künstlerischen Vollendung als vielmehr in dem Kennzeichen der beginnenden Individualität Jochems. Hinter ihm liegt eine ernste Studienreise durch Süddeutschland, Österreich



F. W. JOCHEM-MAINZ
Entwurf zu einem Arbeiter-Wohnhause für drei Familien

und Italien, und vor uns die ersten Früchte. Diese Rathausstudie ist ein kerniges Werk, durch und durch deutsch, schon merklich entfernt von Olbrichs Art; man fühlt die Erfahrung des an alten und neuen Bauten geschulten Auges. Ein noch besseres Zeugnis hiefür gibt der in Rom entstandene Entwurf des Patrizierhauses. Man könnte fast für jeden Stein das anregende Vorbild Italiens nennen, wie z. B. die dunkeln mächtigen Bossen eines Palazzo Strozzi, die hier neu wiederklingen, die antikisierenden mächtigen Säulen, die Fensterverhältnisse, das flache Dach, ja die ganze herrschaftliche Verschlossenheit der italienischen Paläste drückt sich hier aus. Und doch ist es ein neuzeitliches eigenartiges Werk. Wie schon gesagt, keine reife Arbeit soll mit diesen Worten gekennzeichnet sein, sondern die Richtung Jochems, in der er sich hoffentlich bewegen wird. Olbrichs Ideen werden in ihm eine gesunde Entwicklung erfahren, vielleicht mehr zur Monumentalität, als es Olbrich selbst möglich ist, dessen unbestrittenes Kunstgebiet doch die intime Wirkung des Innenraumes bleibt. ▽
▽ Auch hier zeigt Jochem, was er Tüchtiges gelernt hat: vornehmen



F. W. JOCHEM - MAINZ
Entwurf zu einem Herrschaftshause am Rhein: Studie zum Speisezimmer



F. W. JOCHEM - MAINZ
Entwurf zu einem Herrschaftshause am Rhein: Pförtnerhaus

Geschmack, Farbenstimmung, originelle zweckmässige Formengebung. Er beweist stets den feinsinnigen Künstler, der den Raum beherrscht, wenn es ihm auch nicht immer gelingt, zu den hervorragenden Leistungen seines Meisters sich emporzuschwingen. Mit der Zeit findet auch auf diesem Gebiete Architekt Jochem seinen eigenen zielbewussten Weg. In seiner jugendlichen Kraft wird sicher modernes Empfinden auf dem Boden alter Schönheit zu eigenartigen Früchten reifen, der Schüler des hochstehenden Meisters wird Volk und Kunst einander näher bringen. ▽

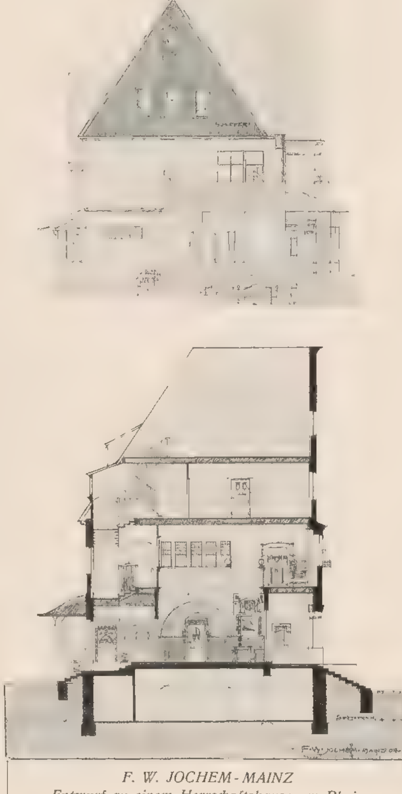
MANNHEIM *A. LEHMANN*

ZWEI ENGLISCHE WOHNHAUSTYPEN

Jede moderne Wohnhausarchitektur muss, wenn sie etwas taugen soll, unbedingt auf einer von den zwei Methoden beruhen: entweder folgt der Künstler in seinem Entwurf der gegebenen und ausgebauten Strasse überlieferter Formenentwicklung, oder er schlägt den engen, einsamen Pfad eigener Erfindung und bewusster Neuschöpfung ein, indem er es verschmäht, von der so mühsam erworbenen Erfahrung der Männer Gebrauch zu machen, die in der Vergangenheit mit den Problemen der Baukunst gerungen haben. ▽
▽ Die erstgenannte Art künstlerischer Auffassung und Ausführung verlockt wohl von vornherein als der mühelosere und sicherer zum Ziele führende Weg; aber nur zu oft übersehen seine Verfechter, wenn sie eilig die rechte Strasse wenigstens wie sie meinen — verfolgen, wie wenig entwickelt in dem Alltagsarchitekten noch der Sinn für die „natürliche Auslese“ ist, wenn er, den Bauwerken der verschiedenen Kunstzeitalter gegenübergestellt, die Weisung erhält: „Gehe hin und tue desgleichen!“



▽ Von einem recht bescheidenen, kaum ernst zu nehmenden Glauben an architektonische Auferstehung und von einer unerschütterlichen Anhänglichkeit an bedeutungslose Formen erfüllt, schwankt er, von dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit seiner Vorbilder verwirrt, unsicher zwischen den Bauarten hin und her und klammert sich heute an diesen, morgen an jenen Stil. Nur einige wenige suchen mit Ernst und Eifer nach dem wahren Grundsatz der Formentwicklung, der Evolution zu arbeiten, suchen nicht den Buchstaben, sondern den Geist zu fassen und diesen Geist so getreu und unverändert zu neuem Leben zu erwecken, dass die Nachwelt von ihnen wird sagen müssen: dieser Architekt hat die künstlerischen Ziele seiner Nation verstanden, er hat im grossen ganzen erkannt, dass sie auch heute noch gut als Grundlage für den Baukünstler dienen können, und hat sie dem modernen Bedürfnis so angepasst, dass der erschaffene Bau nicht allein als ein einziges und individuelles Erzeugnis dasteht, sondern dass er sich einordnet in die lange Reihe der Entwicklung, dass er als logische Folge erscheint, als notwendiges Glied in der Kette der Ueberlieferung einer nationalen und fortschreitenden Kunst. Um so arbeiten zu können, bedarf der Architekt eines tiefen und klaren Verständnisses, vollbewusster Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen und hervorragender Urteilsfähigkeit in der Auswahl traditioneller Formen. Genügt er diesen Ansprüchen, so wird sein Werk nie matt und langweilig, ebensowenig aber schreiend sein — fällt der geschaffene Bau in die Augen, so hat er das nur dem Umstande zu danken, dass er einen auffallend würdevollen und vernunftgemässen Eindruck macht. ▽



F. W. JOCHEM-MAINZ
Entwurf zu einem Herrschaftshause am Rhein
Aufrisse und Schnitt (Beilage 49)

▽ Zu diesem Typus gehört „Moreton". Hinter einer dichten Mauer von Sträuchern und Bäumen verborgen und in einer der älteren Nebenstrassen der Londoner Vorstadt Hampstead gelegen, scheint es aus dem grossen Sandsteingürtel heraus hingesetzt zu sein, der sich quer durch England legt, von den Cotswold-Hügeln bis nach Lincolnshire, und der in seinem ganzen Zuge mit alten, schlichten und vornehmen Wohnhäusern dicht besetzt ist. ▽

▽ Mit ihnen allen hat „Moreton" den Eindruck ruhiger Würde gemein; ein Steinbau mit Spritzbewurf auf den glatten Mauern zeigt es den englischen Uebergangsstil, der den langen Kampf zwischen gotischer und Renaissance-Bauart kennzeichnet. Ringsherum liegt ein Garten, völlig dem Charakter des Hauses angepasst; von den beiden Steinbalustraden abgesehen, welche die obere und die untere Terrasse einfassen, entbehrt er jedes architektonischen Schmuckes, und das wenig umfangreiche Gelände ist so geschickt behandelt, dass das Ganze eine behagliche Geräumigkeit atmet. Die Abschüssigkeit des Terrains gab gute Gelegenheit, durch Abwechs-

lung von ebenen Flächen und Terrassen bedeutende Effekte zu erzielen und die formalen Grundlinien durch Isolierung zu unterstreichen. Dieser Formalismus ist in kleinem Massstabe für städtische Bauplätze, die notwendigerweise verhältnismässig enge Grenzlinien aufweisen, vorzüglich geeignet und reimt sich auch mit dieser Uebergangsarchitektur viel besser zusammen, als die langen Alleen und die breiten Parterre, welche die Wohnhäuser einer späteren Epoche so glänzend herausheben. ▽

▽ Einen andern Typus haben wir in dem „Allangate“ genannten Hause in Rustington; es ist der Typus der zweiten Methode, der in der modernen englischen Wohnhausarchitektur vorherrscht. Offenbar entstammt es der Schule, welche dem modernen Geist und den modernen Bedürfnissen entsprechen will und von der Tradition so viel wie möglich absieht. Jedoch, trotz der Eigenart und dem Sonderstreben, die sich im Gesamteindruck zu erkennen geben, stossen wir bei genauer Betrachtung der einzelnen Teile und Zerlegung der Motive des Entwurfs auf die alten Formen und die alten Methoden, die sehr oft kunterbunt und mit geringer oder gar keiner Rücksicht auf das Alte Verwendung gefunden haben. ▽



R. HEYWOOD HASLAM-LONDON
Haus „Allangate“, Teilansicht der Strassenfront

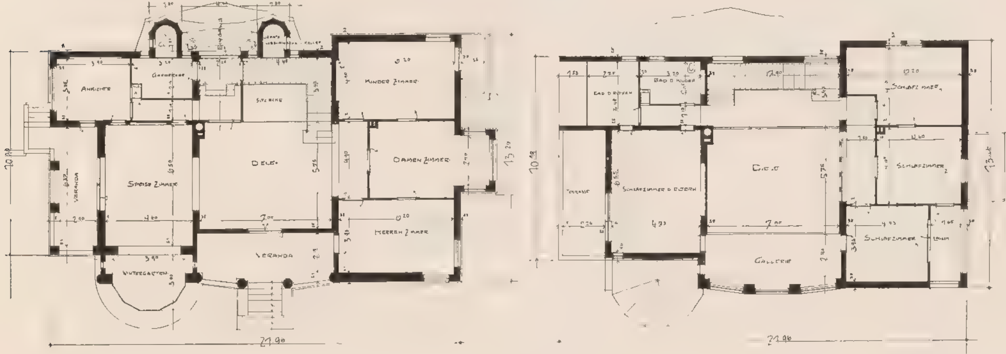
▽ Worin besteht nun eigentlich der unleugbare architektonische Wert der Erzeugnisse dieser Schule? In der Beschränkung sowohl als in der Auswahl des Materials, wie in der Verwendung ornamentaler Gedanken, in Verbindung mit einer absichtlichen Breite in der Behandlung, die unwillkürlich an Stelle der „Architektonik“ das „Bauen“ setzt. Hierin liegt das Wesentliche dieses Typus, denn bei aller elementaren Einfachheit befriedigt das Werk das künstlerische Empfinden. ▽

▽ Einheimische Dachziegel und Backsteine von guter Tönung und Textur — die Sachverständigen wissen sehr genau, wie wichtig der letztere Punkt ist — und glatter Kalkspritzwurf sind die einfachen Faktoren, soweit das Material in Betracht kommt. Das Mauerwerk arbeitet mit einem Minimum von Simswerk und Zieraten und wirkt ausschliesslich durch Farbe und Fläche. Das entscheidende Element im Plan ist die Symmetrie, und diese prägt sich klar in den beiden Haupterhebungen aus. ▽

▽ Eines der grössten Probleme, das sich dem nach diesem Plane arbeitenden Architekten bietet, ist die Schwierigkeit, einen Misston zwischen Altem und Neuem zu vermeiden, wenn er in kleinen Orten neben den alten traditionsgerechten Wohnstätten baut. Nichts verletzt das künstlerische Gefühl mehr als der Anblick moderner Backsteinbauten, die, wenn auch an sich vorzüglich, doch in Farbe und Stil mit ihrer Umgebung in keiner Weise in Einklang stehen. In dem alten englischen Landstädtchen wirkt dieses moderne Produkt wie ein schriller Misston — abgerückt von der älteren Architektur und von Büschen und Bäumen umrahmt, kann es nichts passenderes und ruhevolleres geben. ▽

▽ In dieser Beziehung liegt Allangate in glücklich gewählter Umgebung; die schönen alten Ulmen und Obstbäume in dem Garten ringsum geben dem architektonischen Bilde einen Rahmen von erhöhtem Reiz. ▽

LONDON *MICHAEL BUNNEY*



Erdgeschoss *Grundrisse zu dem Entwurfe zu einem Herrschaftshause am Rhein (Beilage 49)* *I. Obergeschoss*



R. HEYWOOD HASLAM-LONDON, Haus „Allangate" in Rustington-Sussex (oben Gartenseite, unten Strassenfront)



GRUNDLAGEN EINES MODERNEN BAUSTILS

Im neunzehnten Jahrhundert hat die Welt das unerhörte Schauspiel gesehen, dass die Geschichte der Baukunst mit einemmal stillstand. Das Dogma der historischen Schule setzte der lebendigen Kunst eine Schranke, als solle jede fernere Entwicklung Halt machen und die Architektur als eine ewige Wiederholung der alten Stile sich für alle Zukunft im Kreise drehen. ▽

▽ Erst gegen Ende des Jahrhunderts begann der Bann, der in den 70er und 80er Jahren seine stärkste Macht erreicht hatte, allmählich wieder zu weichen. Die Aufgabe seiner völligen Überwindung hat das scheidende Jahrhundert dem neuen als Vermächtnis hinterlassen: dem Jahrhundert, das uns den neuen Stil bringen soll. Noch ist die Zeit nicht erfüllt. Noch spricht aus den Taten seiner kühnsten Bahnbrecher mehr die Verheissung als die Tatsache seines Kommens. Aber in dieser Verheissung kündet sich ein unabweisbares Bedürfnis eines neuen Zeitalters an. Es hat solche Macht gewonnen, dass alle Versuche, die moderne Bewegung



THOMAS GARNER - LONDON, Haus „Moreton"-Hampstead (London)

als eine künstliche Mache oder als ein krankhaftes Produkt der Mode abzutun, allmählich versagen. Das wiedererwachte Vertrauen auf die eigene Kraft lässt sich nicht mehr abweisen: Das beste Symptom der Genesung. Wenn also der Drang nach dem neuen Stil ein Zeichen der Zeit ist, vor dem schliesslich auch der hartnäckigste Zweifel kapitulieren muss, so lässt die andere Frage: welche Mächte unseres heutigen Lebens werden Geist und Richtung des neuen Stils bestimmen, um so mehr Raum für den Kampf der Meinungen. ▽

▽ So wie die Baukunst ein Doppelwesen ist, das rein praktische und rein ideale Probleme in sich vereinigt, so können ihr die Quellen einer neuen Stilwerdung sowohl aus den materiellen wie aus den idealen Bedürfnissen der fortschreitenden Kultur zufliessen. Mit andern Worten: ein neuer Stil kann entstehen, als das Resultat veränderter äusserer Lebensbedingungen (wozu auch die Entdeckung und Verwertung neuer Materialien gehört) oder als der Ausdruck eines veränderten Zeitgeistes. ▽

▽ Da die praktisch-materielle Seite: die Entwicklung der Form aus dem Zweck und Material die nächste und wichtigste Aufgabe jeder innerlich wahren Baukunst ist, so war es naheliegend, die Grundlagen eines modernen Baustils vor allem in den Tatsachen des praktischen Fortschritts: in den sozialen, sanitären, technischen Umwälzungen unserer Zeit zu suchen. Man hat sich auf die neuen Aufgaben berufen, mit welchen Verkehr und Industrie an den Architekten herantreten, man versprach sich die Möglichkeit eines neuen Stils von dem ungeheuern Aufschwung, welchen die moderne Eisenindustrie genommen hat. Als Beispiel eines solchen aus rein praktischen Voraussetzungen unserer Zeit herausgewachsenen Typus moderner bürgerlicher Architektur konnte man das neuzeitliche Kauf- und Geschäftshaus mit seiner in ein einziges stein- oder eisenumrahmtes Riesenfenster verwandelten Fassade anführen. ▽



R. HEYWOOD HASLAM-LONDON, Haus „Allangate: oberer Teil der Halle

▽ Auf dem Gebiet der öffentlichen Baukunst hat die Kombination der beiden, wenigstens in dieser Massenverwendung bisher unbekannten Materialien Eisen und Glas, die Basis einer neuen Konstruktionsform geschaffen in den Glashallen unserer Bahnhöfe, Ausstellungspaläste u. dergl. Rechnet man auch die eisernen Brücken, Aussichtstürme u. s. f. zur Architektur, so gewinnt die Behauptung, dass der „Eisenstil" der Stil der Zukunft sei, eine gewisse Berechtigung. Aber freilich nur mit der Beschränkung auf ein



H. P. BERLAGE-AMSTERDAM
Gebäude der Allg. Holländ. Versicherungsbank im Surabaja (Niederl. Kolonien)

hinausgekommen. Und an diesen scheinen alle Möglichkeiten, neue Stilgedanken aus ihnen herauszuholen, erschöpft: der Kreis ist durchlaufen von der Massenauftürmung der zyklopischen Mauer bis zu der schon über die Grenzen des Materials hinausstrebenden Raffiniertheit der spätgotischen Konstruktionstechnik. ▽
▽ Und ebenso sind wir, was die Zweckmässigkeitsbedürfnisse unserer Zeit betrifft, im wesentlichen auf die Kombination der überlieferten Formen angewiesen. Die Uraufgaben, welche die grosse stilschöpferische Kraft in sich tragen, sind gelöst für uns und für absehbare Zeiten späterer Zukunft. Solche Aufgaben wachsen auf dem jungfräulichen Boden ganz neuer Kulturen, sowie etwa das Mittelalter mit dem Auftreten nordischer Völker aus den Bedingungen ihres Klimas, ihrer besonderen Materialien, der neuen religiösen und sozialen Lebensordnung den Typus des nordischen Stadthauses, der abendländischen Kirchenanlage, der Ritterburg u. s. w. geschaffen hat. Für unsere heutigen Bedürfnisse sind die Typen da mit allen erdenklichen Variationen: vom Bauernhaus bis zum Staatspalast und zur Kathedrale. Uns bleibt nur die individualisierende Anpassung der alten Erbstücke an die mannigfacheren und anspruchsvolleren Lebensbedingungen ihrer heutigen Besitzer. Die wirklich neuen Aufgaben unserer Zeit sind viel zu einseitig, um die Grundlagen eines neuen Stils zu bilden. Ein Stil muss etwas Allgemeines, Lebenumfassendes haben. Die Schaufassaden moderner

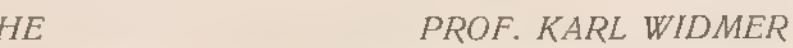
spezielles Gebiet, auf dem auch die nüchternste Betonung der technisch-abstrakten Zweckmässigkeit ihre besondere Möglichkeit künstlerischer Wirkung in sich schliesst. Weitere Konsequenzen daraus zu ziehen und von einer allgemeinen Umwälzung der Baukunst durch das Eisen zu träumen, ist doch mehr als gewagt. Jedenfalls hat das Eisen auf seinem technischen Siegeslauf künstlerisch die Welt bis jetzt noch nicht erobert, und wird sie auch nicht erobern. Man denke sich einmal nur die Geschäftsstrassen unserer modernen Grossstädte ganz aus Glas und Eisen gebaut: schon das ist ein schauderhafter Gedanke und die Architekten wissen, warum sie ihre Zuflucht doch immer wieder zum Cachieren nehmen! Gerade einer der wichtigsten Faktoren der künstlerischen Raum- und Flächenwirkung: der stofflich-sinnliche Reiz des Materials geht dem Eisen in seiner abstrakten Unkörperlichkeit als Bauelement ab. Es ist Skelett ohne Fleisch. Im wesentlichen sind wir über die alten Baustoffe Holz und Stein und ihre längst bekannten Surrogate künstlerisch nicht

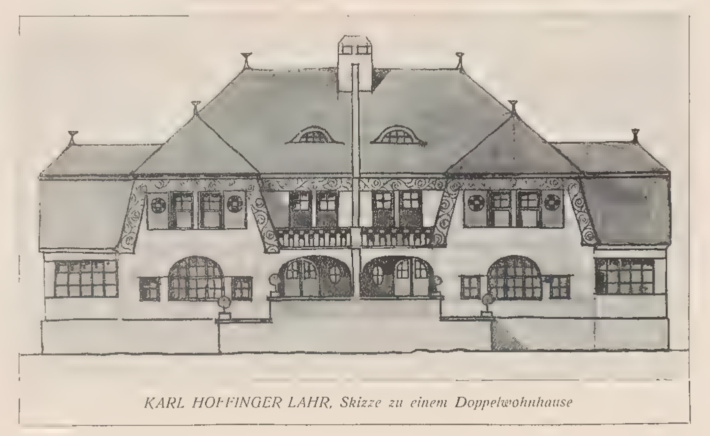
Kaufhäuser, die Anlagen moderner Fabriken, Markthallen, Bahnhöfe u. s. f. mögen im einzelnen der Baukunst noch so interessante Anregungen zu neuen Ideen gegeben und im einzelnen noch so bedeutende Schöpfungen hervorgebracht haben: was bedeuten sie aber gegen die Universalität des Lebens? Die Grundbedürfnisse unserer rein menschlichen Existenz, unserer geistigen sowohl wie unserer physischen sind in den grossen Hauptzügen dieselben geblieben. Und dafür ist der architektonische Bedarf im rein praktisch-materiellen Sinne mehr als gedeckt. Oder soll etwa die Tatsache, dass wir heute von der Petroleumbeleuchtung und dem Ofenfeuer bis zum elektrischen Licht und zur Zentralheizung fortgeschritten sind, die Grundlage eines neuen Stils abgeben? Es ist gewiss ein unschätzbares Verdienst unserer modernen Architekten, dass sie mit dem Schema der Universalfassade gebrochen haben, dass sie das Haus aus dem Raum und seiner praktischen Bestimmung und nicht aus der fertigen Schablone irgend einer akademischen Form ent-

wickeln. Die vom ästhetischen, wie vom praktischen Standpunkt gleich unerträgliche Monotonie einer einseitig nach dem Muster der Monumentalkunst zugeschnittenen Fassadenarchitektur hat damit aufgehört. Eine der wertvollsten Errungenschaften der neuen Bewegung ist der wiedergewonnene Begriff Bürgerhaus. Aber einen neuen Stil brachte das nicht. Das Mittelalter gab mit der Anregung zugleich das Vorbild. Und so ist es in der grossen Hauptsache auf allen Gebieten der künstlerischen Architektur geblieben: man hat über die Grundlagen der historischen Stile nicht hinausgekonnt. Aber man fusst auf sie in einem andern, freieren Geiste. Man hängt nicht mehr so zäh an den Einzelheiten der äusseren historischen Richtigkeit. *Man lässt dem künstlerischen Empfinden sein Recht, und hier haben wir die Quellen des neuen Stils zu suchen.* Auf die typenbildende Kraft unserer praktischen Kulturaufgaben können wir uns nicht mehr verlassen: hat man doch Postgebäude, Bierbrauereien, Museen, Theater, Kasernen in denselben Topf historischer Stilschablonen werfen können, ohne dass gerade die äusserliche Zweckmässigkeit darunter leiden musste. Der Stil ist eben noch etwas anderes als die unmittelbar aus dem materiellen Zweck hervorgegangene Form der konstruktiven Anlage. Er ist auch ein Ausdruck rein psychischer Bedürfnisse. Wir können in ihm lesen von der Weltanschauung, Geschmacksrichtung, geistigen Stimmung eines Zeitalters. Kurz: *der Stil ist die künstlerische Physiognomie des Zeitgeistes.* Diese Imponderabilien des Geschmacks treten um so mehr in den Vordergrund, je mehr sich eine Zeit mit Kultur gesättigt hat. So sind Barock und Rokoko aus früheren Stilen hervorgegangen: aus rein ästhetischen Bedürfnissen. Die Grundform der praktischen Anlage blieb für das deutsche Bürgerhaus dieselbe im Mittelalter wie in der Barockzeit, das Rokokoschloss ist der leibliche Nachkomme des Renaissancepalazzo u. s. f. Und so folgt der Empirestil wiederum auf den Rokokostil als rein ästhetische Reaktion: das Einfache auf das Reiche. Andere Menschen, andere Stile! Ein Geschlecht verwöhnter Aristokraten, dem ein parfümierter Sinnengenuss der höchste Zweck des Daseins war, konnte sich keinen sprechenderen Spiegel seiner innersten Seele schaffen, als die tändelnde Grazie des dekorativen Rokokostils: wie ihm am Leben das Spiel wichtiger war als die Arbeit, so war ihm in der Kunst der Schmuck wichtiger als das Wesen. Wir heutigen Menschen leben in einer Zeit der Arbeit. Der fast für alle Stände gleich hart gewordene Kampf ums Dasein lehrt uns den Wert der Zeit schätzen. Unser Sinn ist auf das Wesentliche, Sachliche gerichtet. In Gesellschaft, Staat, Erziehung, Tracht, Sitte und Verkehr sind wir beschäftigt, störende Zöpfe zu beseitigen, alles auf das Einfache, Natürliche zu stellen. Ein nüchterner Zug geht durch unsere heutige Weltanschauung, welche die Dinge nimmt und genommen wissen will, wie sie sind. Wir wollen moderne Menschen sein, keine Romantiker eines weltabgewandten Idealismus. Und so wollen wir auch die Kunst: sachlich und wahr; die Form als den logischen Ausdruck innerer Zweckmässigkeit und die Schönheit als das Resultat wohlabgewogener Proportionalität der *organisch notwendigen Teile.* Mit andern Worten: keinen dekorativen Stil (und am wenigsten die dekorative Lüge des historischen Purismus), *sondern einen konstruktiven Stil,* dessen Grundgedanke Zweck- und materialentsprechende Einfachheit ist. Insofern ist der Satz berechtigt, dass die Maschine das Vorbild für die Architektur der Zukunft sein wird: insofern nämlich die Maschine das Symbol des modernen Zeitgeistes ist. ▽

▽ Dass mit der Ausklügelung irgend einer „modernen Linie“, deren abstrakte Willkürlichkeit den Gesetzen der statischen Logik ebenso widerspricht wie der Ästhetik des gesunden Menschenverstands, die Frage des neuen Stils nicht gelöst wird, ist darum selbstverständlich. Bei Unberufenen hat der Taumel, den die Losung vom modernen Stil entfesselte, einen Unfug angerichtet, der fast schlimmer ist, als die schlimmste Barbarei der historischen Richtung, die in ihrer beschränkten Bewegungsfreiheit wenigstens vor dem reinen Aberwitz bewahrt blieb. Aber auch unter den ernsten und bedeutenden Dokumenten der neuen Bewegung weisen nur die einen sicheren Weg der Entwicklung, welche nicht den künstlerischen Effekt um jeden Preis, sondern die gesunde Lösung des organisch bedingten voranstellen. Das ist vielleicht der langsamere, aber der natürlichere Prozess. Erzwingen lässt sich der neue Stil nicht. Er muss kommen als die reife Frucht am Baum der Zeit. Und vor allem kann ihn der Verstand und das Wissen nicht ausdenken. Das Gefühl ist die Quelle alles Schöpferischen. Denn nur das Gefühl ist persönlich, nicht der Verstand. Jeder Stil aber ist der Ausdruck einer Persönlichkeit: mag sie durch ein Zeitalter oder durch ein einzelnes Genie verkörpert sein. Und eben darum, weil die moderne Architektur eine Architektur des Gefühls und nicht des trockenen Verstandes geworden ist, dürfen wir von ihr den neuen Stil erwarten. ▽

KARLSRUHE *PROF. KARL WIDMER*



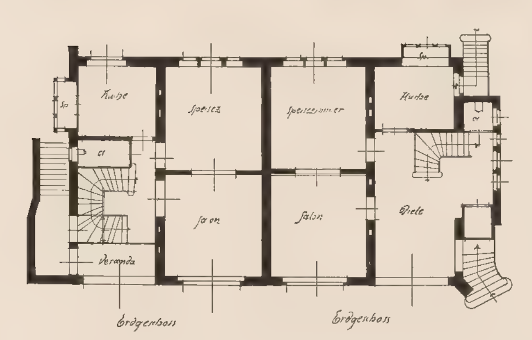


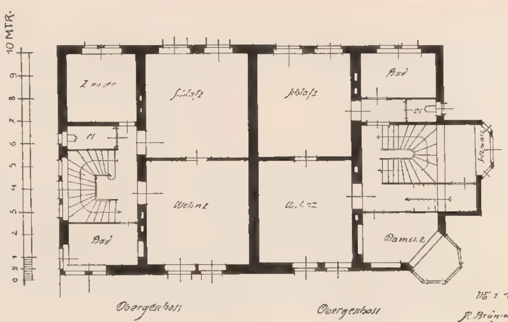
KARL HOFFINGER LAHR. Skizze zu einem Doppelwohnhause





RICHARD BRÜNING - DÜSSELDORF, Doppelhaus Fr. W. & S. in Düsseldorf - Grafenberg





JAN STUYT

(FORTSETZUNG AUS HEFT 6)

Hier war Tradition und lebte jene etwas spröde Eleganz wieder auf, die den alten holländischen Häusern ihren eigentümlichen Reiz gibt. Hierhin also hatte der Zeitgeist das Steuerruder gewendet. Zwei Richtungen im neuen architektonischen Schaffen sind allmählig deutlich zu unterscheiden. Der eine, unter Berlages Führung bekannte sich zum strengen Rationalismus, zur konsequent modernen Lösung jeder Aufgabe. Sie suchte von Grund aus neu zu schaffen, Neues zu erschliessen und zu entwickeln aus neuen Prinzipien und Anforderungen. Ihr Ausgangspunkt ist gewissermassen international, ihre Formen aber entspringen trotzdem holländischem Geschmack und verleugnen diesen nicht. Die zweite Richtung knüpft an das alte Holland an, aber nicht wie bisher an das Alte, wo es in Zeiten der Blüte reichentfaltet erscheint, sondern wo sich die Grundform nackt und ungeschminkt erhalten hat, an die abgelegenen Winkel. Zu neuen Details führte diese letztere nicht, herausfordernde Taten sind in ihr nicht zu verzeichnen; aber der Mensch von heute fühlt sich heimischer bei ihr, wenn

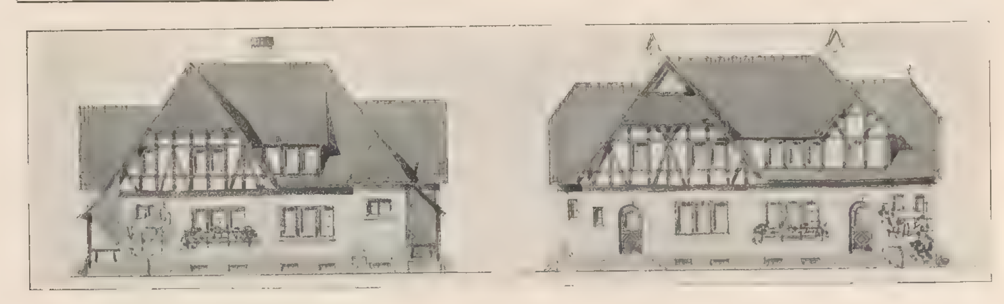
er Ruhe sucht in seinem Hause. Späteren Geschlechtern werden diese Häuser mit ihrer vernünftigen Einrichtung und ihrer Prätensionslosigkeit den Holländer um 1900 vorführen, nicht in seinem Schaffen und Streben, nicht in seiner positiven Stellung dem Leben gegenüber, sondern in seiner Beschaulichkeit, die schliesslich immer am besten da zu Hause ist, wo sich Väter und Grossväter wohl gefühlt. ▽

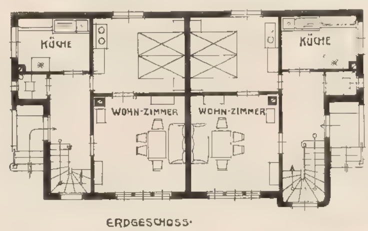
▽ Das Wohnhaus war überall und von jeher mit Recht das stabile, konservative Element der Baukunst. Dies eingesehen zu haben und nach dieser Weisheit zu handeln ist ein grosser Teil des Verdienstes obengenannter Männer. Das ist das innerlich Gemeinsame an ihrem Schaffen. Dabei zeigt im einzelnen doch eines jeden Arbeit eine ganz verschiedene Physiognomie. Fast zum Gegensatz wird der Unterschied, hält man Stuyts Aufrisse mit gleichzeitigen aus England und Deutschland zusammen. Dann fällt es auf, wie viel strenger er alles durchbildet. Der Engländer liebt reichere Entfaltung, er operiert gern mit Fachwerk oder Naturstein; Stuyt beschränkt sich auf die nüchternreinlichen Effekte des Backsteins oder verwendet damit zusammen den heiter wirkenden weissen Putz. Der Engländer will breite, etwas gedrungene Verhältnisse, niedere Stockwerke, gegliederte Dächer, Stuyt hat von älteren holländischen Vorbildern her, und von der Gotik vielleicht auch, Liebe zum Schlanken und Gestreckten. Der Deutsche sucht Stimmungseffekte. Er plant Märchenhäuser, Eremitenzellen, Waldfestungen. Nur zu oft wirkt das moderne deutsche Landhaus bizarr oder plump, es fehlt die anspruchslose Eleganz und Leichtigkeit, die Stuyt mühelos zu finden scheint. Warum? Weil eben in Deutschland nicht eine langerprobte Schönheit der Verhältnisse als massgebend gilt, sondern jeder „Künstlerheim-Erbauer" sich in seiner momentanen Originalität gefällt. Wie oft habe ich sonst ganz fein veranlagte Menschen sagen hören, es gefalle ihnen irgend ein Bau, weil er gar so „verrückt" sei, was in bezug auf die Architektur, die doch immer mit der niemals „verrückten" Umgebung zu rechnen hat, ganz und gar zu verdammen sein müsste. Das „Verrückte" hat keinen dauernden Wert und die Baukunst schafft für lange Zeiten. Ueber die Originalität werden spätere Zeiten herzlich lachen, die sich darauf etwas zu gute tut, in ein nüchternes Stadtbild hinein ein Haus gestellt zu haben, das in einer grossen Front nur ein einziges rundes Fenster zeigt, wie ein Poststempel in die Ecke geschoben. Wer innere Gesetzmässigkeit und selbstverständliche Ruhe nicht als die ersten und höchsten Anforderungen betrachtet, wird nie für alle Zeiten schaffen, und wer an diese Gesetzmässigkeit nicht ganz streng sich bindet, den Flug seiner Phantasie nicht zügeln, das System von Zahlen und Massen, welches uns Jahrhunderte gebaut, über den Haufen schmeissen oder nur dilettantisch damit umgehen will, wird nie befriedigende Resultate erzielen. Gerade solche Männer, wie Berlage und Stuyt nebeneinander gestellt, lehren uns, wie der Künstler innerhalb jener mit Unrecht verhassten Schranken dennoch seine Individualität, sein Temperament ausleben kann. ▽

▽ Gegen die schwere Wucht der Masse bei Berlage, setzt Stuyt Leichtigkeit und Grazie. Seine Linien sind nicht eckig und schroff gebrochen, die Horizontale dominiert nicht. Alles gipfelt sich feiner in spitzen Giebeldreiecken, hochaufgeführten Dachfenstern, steilen Dächern unter unverziertem glattem First. Während Berlage gerade darin etwas mehr Anglo-Amerikanisches hat, bleibt Stuyt in seinen Proportionen ganz und gar Holländer. Während Berlage eine bewundernswerte Phantasie für das Ornament entwickelt, begnügt sich Stuyt nur mit hergebrachten Formen, aber er verwendet sie so sparsam, dass der Eindruck des Kopierten gar nicht aufkommt, dass man sich freut, hier wieder zu finden, was sich so lange bewährt hat. Was Dr. Cuypers zu viel hatte, die Lust zu schmücken, hat Stuyt in ganz bescheidenem Masse; was Berlage manchmal schadet, das stachelnde Verlangen, immer mit bisher unbekannten Formen zu operieren, diese Unruhe des Modernen kennt Stuyt nicht. Er steht gewissermassen zwischen beiden — nicht als Eklektiker der sich überall genommen, was ihm frommen konnte, sondern als Kind seiner Erziehung und Bildung, als Kind seiner Zeit und weil er dem „eigenen Triebe" rückhaltlos gehorchte. ▽

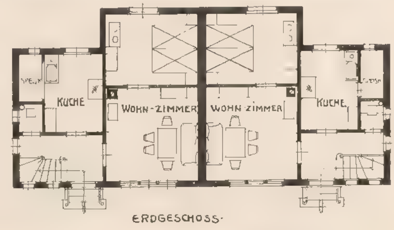
AMSTERDAM *WILLEM VOGELSANG*

RICHARD DOLLINGER-STUTTGART
Vogelperspektive des Arbeiterdorfes Reichenbach (Wttbg.)

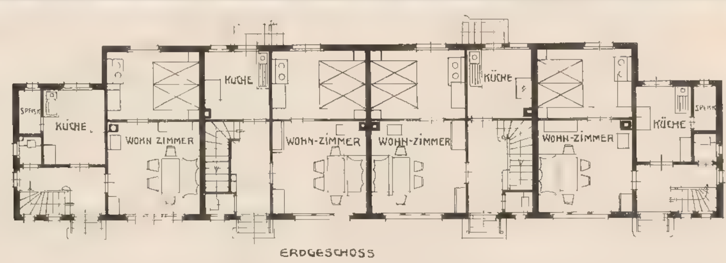




RICHARD DOLLINGER-STUTTGART
Abeiterdorf Reichenbach
Oben: Zweifamilienhäuser, Baukosten je 9200 Mk.
Unten: Vierfamilienhaus, Baukosten 17 600 Mk.







BEILAGEN

MODERNE BAUFORMEN
JAHRG. IV MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR HEFT: 8
Der Nachdruck aller in dieser Nummer enthaltenen Artikel und Bilder ist verboten

MODERNE RAUMKUNST

Der Massstab für den künstlerischen Lebensinhalt einer Zeit liegt in dem Verhältnis, welches die Menschen dieser Periode zur Architektur einnehmen. Die Architektur, die vielgestaltigste, reichste und mächtigste aller Künste, beherrscht die hellenische Kulturwelt; an ihrer Hand schreiten die Meister des Quattrocento zu neuen Siegen des künstlerischen Schaffens. Erst im 19. Jahrhundert ist das Verständnis für die Gesetze architektonischen Gestaltens in demselben Grade zurückgegangen, als die Fähigkeit, den Faden der Tradition im Zusammenhang mit den neuen wirtschaftlichen und technischen Bedingungen aufzunehmen, zu schwinden begann. Wenn auch an Theorien über die hier in Frage kommenden Grundsätze kein Mangel war — nur der einzige Semper sei hier genannt — so fehlte doch bei der Masse der Baukünstler das klare Gefühl für das, was der Architektur eigentliche Aufgabe darstellt. ▽

▽ Heute braucht die Wahrheit, dass die Architektur nicht als Kunst körperlicher Massen, sondern in erster Linie als Raumgestalterin zu betrachten sei, nicht mehr der Beweise. Ihr Ziel, einem notwendigen Raume eine solche Gestalt zu geben, dass er, entsprechend den Werken der Natur, aus allen seinen Bedingungen folgerichtig und in sich fertig entsprungen zu sein scheint, birgt zugleich die Ueberwindung des Zweckgedankens, der sie von ihren Schwesterkünsten, Malerei und Plastik unterscheidet. Sie infolge dieses für unfrei zu erklären und ihren Erzeugnissen einen Platz neben denen jener Künste zu verweigern, wird Niemand mehr wagen. Gerade die letzten Jahre haben uns gelehrt, das Kategorisieren aufzugeben und in dem neuen Rahmen, in den wir unser Leben spannen wollen, jedem frisch Ersonnenen und aus der Tiefe des inneren Schauens Geschöpften gleichen Raum einzuräumen. Man beginnt, den Begriff „hohe Kunst" mit ironischer Betonung zu zitieren, ja man glaubt zu erkennen, dass die Wiedergeburt einer künstlerischen Kultur uns nur durch die mit dem Zweck vermählten Künste, die Baukunst und das Kunstgewerbe kommen kann. ▽


KURT MATTHES (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden) Hauseingang

▽ Man sollte nun erwarten, dass die neue Kunst sich vor allem an die beiden massgebenden Momente, den Raum als Keimzelle und Organ architektonischen Schaffens und den Zweck als die, mit künstlerischem Geiste zu erfüllende Schale, angeschlossen, aus ihnen heraus die neuen Formen gewonnen habe. Wir sehen, dass der Weg gerade der umgekehrte war. Man ging von den Formen aus und versuchte, aus ihnen die Waffen zum Kampfe gegen geistige Verrohung und Ungeschmack zu schmieden. Ein Jahrhundert lang hatte man mit Formen gearbeitet, das Formgewand der Bauten wie ein Maskenkostüm gewechselt. Kein Wunder, dass die Revolution gegen die Herrschaft des historischen Stilkreises sich wieder zuerst auf die Formen stürzte. Statt von innen nach aussen, strebte man von aussen nach innen. Wie das Publikum auf solche Experimente reagierte, zeigt das Aufblühen des „Jugendstiles". Die ganze Stilfrage schien mit einem Male gelöst. Nicht Renaissance und nicht Rokoko, sondern „sezessionistisch" hiess das



M. GUNTHER (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Wohn- und Speisezimmer

gerecht gemacht. Wie lange sie schmecken wird, ist ja unschwer vorauszusehen; und geschäftige Köpfe mögen schon die Frage wälzen: was wird darnach am meisten ziehen? ▽ ▽ Wenn es sich heute nachweisen lässt, dass die Mittel, die man zu einer Erneuerung des Kunstgewerbes ergriff, nicht die richtigen waren, ja dass die eigentliche Kernfrage der ganzen, von so hohen Idealen getragenen Reform nicht einmal klar erkannt worden ist, so wäre es doch falsch, darnach an einer gesunden Entwicklung dieser modernen Renaissance zu verzweifeln. Dass das Satyrspiel einmal nicht nach dem fünften, sondern schon nach dem ersten Akt des Dramas kam, darf uns nicht irremachen. Die Missverständnisse und Verirrungen ruhig einzugestehen, gibt freilich die einzige Möglichkeit, sie künftighin zu vermeiden. Vor allem hat zu solchen Hemmungen beigetragen, dass die ersten Anfänge der ganzen Bewegung auf fremdem Boden liegen, auf einem Boden, der im Ganzen eine unvergleichlich glücklichere Beschaffenheit aufweist als der unsere. In England konnte die geistige Strömung, deren Prophet Ruskin und deren Werkmeister Morris war, sich aus einer, trotz ihres Namens so nationalgesinnten Quelle ergiessen wie es der Praeraffaelitismus war. Seine Meister suchten in einem Naturstudium von unend-

Ornamentmäntelchen, das man den Möbeln, Leuchtern, Tintenfässern, Vasen, Vorhängen etc. umhängte. Man vergesse nicht den erschütternden Tiefstand des allgemeinen Geschmackes, den unser Publikum in den Jahren der wirtschaftlichen Krisis nach dem Aufbau des Reiches, in der Gründerperiode erreicht hatte. Protzerei und Aeusserlichkeit waren die Flaggen, unter denen unser Vaterland damals segelte. Während in der Malerei der Geist der Frische und Unabhängigkeit erobernd vordrang, und das besiegte Frankreich als Spenderin beglückender Kräfte der Wahrheit und Freiheit die edelste Rache an seinem Feinde nahm, schwelgte das bauende und wohnende Deutschland noch in den trübsten Genüssen eines geistlosen und aufgeblasenen Stilismus. Auf dem Thron des Geschmackes sass der Musterzeichner; und wie er mit flinker Hand eine steifbeinige Gotik oder ein kokettes Rokoko hingezaubert hatte, so versagte sein anschmiegsamer Stift auch nicht vor der blumigen Morristapete und der sprechenden Linie Van de Veldes. Die Industrie ergriff die Gelegenheit, etwas ganz Neues zu bringen, mit Begeisterung und in kurzer Zeit war den von der ewigen Stilgeschichte Ermüdeten auch die Moderne mund-



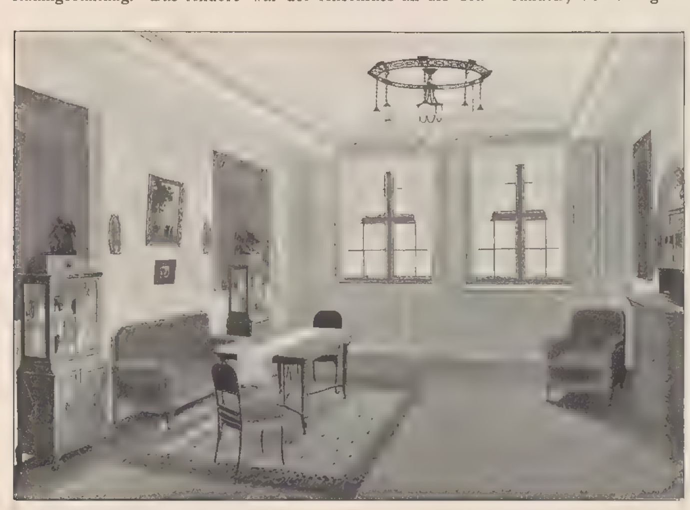
M. GÜNTHER (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Wohn- und Speisezimmer

licher Gewissenhaftigeit, in dem Kultus gewisser primitiver Künstler und damit zugleich in einer hohen Bewertung seelischer Ausdruckskräfte ihr Ideal; sie strebten, der hohlen äusserlichen Manier der Akademien einen reinen, persönlichen innerlichen Stil entgegenzusetzen. Unter solchen Kräften erhob Morris den Ruf nach einer Wiedergeburt des Hauses von innen heraus. Die Gesundheit, Klarheit und logische Zweckmässigkeit seines Stiles suchte er in der Gotik. Seine Nachfolger dann gingen in der Durchbildung des Hauses und seiner Geräte auf den Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts zurück. Aus den Schätzen seiner Vergangenheit sog England die Kraft zur Neugestaltung seines modernen Lebens. ▽



R. VOGT (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Wohn- und Speisezimmer

▽ Zweierlei also begründete Englands Erfolge. Das Eine war die Erkenntnis, dass die Umgestaltung des Einzelhauses, des Wohnraumes im engeren Sinne das vornehmste Ziel sei. Morris' Helfer wurden demnach in erster Linie Architekten: R. Norman Shaw, Eden Nesfield, Phil. Webb, E. Newton u. a. Ihnen verdankt die Bewegung die Accente der strengen Werkmässigkeit der Form, besonders aber die Durchbildung des Innenraumes als einer künstlerischen Einheit im Sinne architektonisch klarer Raumgestaltung. Das Andere war der Anschluss an die Tradition und zwar an eine Tradition, in der nicht der Maler oder Bildhauer, sondern der Baumeister die Richtlinien gezogen hatte. So hat auch des Begründers oft überquellende Freude am Flächenschmuck der Entwicklung auf der Linie des Gesunden, Vernünftigen und Praktischen nicht geschadet. ▽



F. VOGELSANG (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Wohnzimmer

▽ Um nach Deutschland zu gelangen, musste die neue Lehre die Niederlande passieren. Hier trat ihr die leidenschaftliche Individualität Van de Veldes entgegen. Aber dieser blieb nicht bei der Bewunderung für ihre Väter stehen, sondern er ging noch einmal die Geschichte des architektonischen Gestaltens durch und schrieb auf ihre letzte Seite den Satz von der absoluten Wahrheit der Konstruktion. Auch er bekennt, von der Gotik angeregt zu sein, aber nicht ihr Formalismus, sondern ihr gewaltiges konstruktives Prinzip leuchtet ihm vor. ▽ Er schaltet die Phantasie als ornamentales Mittel aus, er bestreitet die Daseinsberechtigung des naturalistischen Ornaments; den Aufbau, der „allein der Vernunft gemäss ist", die abstrakte oder geistige Ornamentik findet er in der Linie an sich, der Linie, die wächst, anschwillt, sich windet und krümmt, die atmet und lebt, gebiert und stirbt. Er verkörpert die letzten Konsequenzen des individua-



M. EHRLER (Schule Prof Wilh. Kreis-Dresden)
Einbau eines Brunnens in ein altes Haus.

kultur stand, als die Welle der neuen Bewegung aus England und Belgien heranbrauste. Mit der Tradition war das Nationale ja eng verknüpft; liess man jene fallen, verlor man auch den Boden der heimischen Charakterzüge, des Herben und Innerlichen, des Ehrlich-Schwerfälligen und Grüblerischen, unter den Füssen. Aber die Tradition, die man nur in dem Zerrbild einer Stilkunst der Epigonen vor sich sah, war so verhasst, dass man das englische Programm, aus dem der Hinweis auf die Gotik und den Queen-Anne-Stil ja unverständlich bleiben musste, in diesem Punkte aufgab und dafür mit Begeisterung den Radikalismus des Belgiers einsetzte. Man glaubte, schon dann einen Schritt vorwärtsgekommen zu sein, wenn nur eine Form erfunden war, die mit dem Historischen nichts mehr zu tun hatte. Kein Wunder, dass die Sucht nach dem Neuen bald in eine wahllose Vorliebe für alles Absonderliche, Unerhörte und Bizarre umschlug, dass jede Seifenblase einer erhitzten Einbildung schon für ein erhabenes Symptom verjüngter Sinnenkultur angesehen wurde. Dieser Zustand, also die missverständliche Interpretierung der Lehren von Morris und Ruskin, bereitete den Boden für das wuchernde Unkraut des Jugendstils. Aber auch den belgischen Einflüssen entnahm man nicht das Gesunde und Förderliche. Die geschwungene Linie als einzige Bestimmungsform für den Aufbau eines Möbels, den Kontur eines Messingleuchters oder den Rhythmus eines Tapetenfrieses musste man auch dann oft als einen Zwang und eine sinnlose Monotonie empfinden, wenn die Wahrheit der Konstruktion, die Einheit von Zweck und Form wirklich gewahrt war — was bei Van de Veldes eignen Schöpfungen bekanntlich nicht immer zutraf. ▽

listischen Prinzips im Wohnraum, arbeitet aber auf der andern Seite wieder auf eine demokratische Nivellierung der Kunstformen, auf die Schöpfung eines abschliessend Richtigen, allgemeingültig Schönen hin, das alle Bedürfnisse, praktische wie ästhetische, befriedigt. Als Theoretiker einseitig bis zur Willkürlichkeit, als Schaffender voll der glänzendsten Einfälle, musste er, der geborene Agitator, durch die Fülle seiner inneren Widersprüche nur neue Widersprüche entfesseln. ▽

▽ Es wurde schon angedeutet, wie es um die deutsche Geschmacks-

▽ Am verhängnisvollsten indess für die Entwicklung des neuen Stiles in Deutschland wurden am letzten Ende nicht diese Erscheinungen, sondern das Wesen der Künstler selbst, die sich in den Dienst der Bewegung stellten. Schon ehe das Ausland auf uns zu wirken begann, hatten eine Anzahl einheimischer Künstler begonnen, dem Kunstgewerbe neue Möglichkeiten zu erschliessen. Hermann Obrist, R. Riemerschmid, E. H. von Berlepsch, B. Pankok, Otto Eckmann, Peter Behrens, Bruno Paul, um nur einige von ihnen zu nennen, waren sich über das Unhaltbare des bisherigen

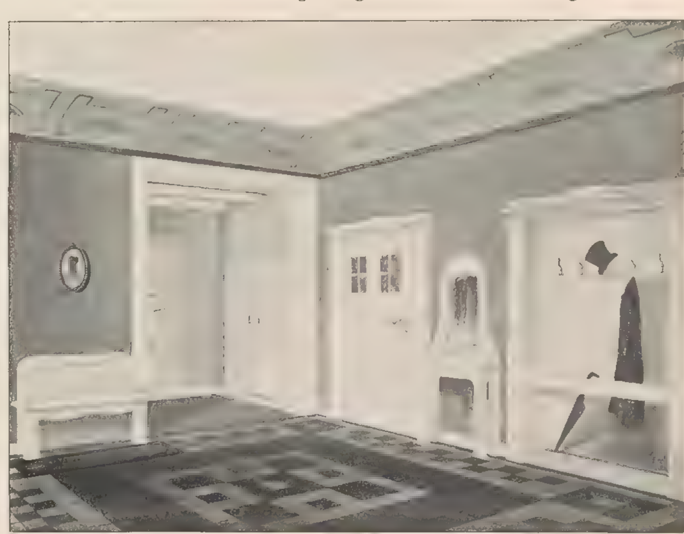


R. BORN (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Treppe einer Lesehalle



H. LASSEN (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Speisezimmer mit Diele

Zustandes klar; sie setzten ihre volle, individuell aufs prächtigste differenzierte Kraft ein, um eine, dem Inhalt unsrer besonderen Zeit entsprechende Summe lebensvoller Formen zu schaffen. Aber diese Männer waren nicht geschult, die Forderungen der neuen Zeit vom raumkünstlerischen Standpunkt anzusehen: sie waren nicht Architekten, sondern Maler. Niemand kann aus seiner Haut heraus. Es liegt uns fern, die grossen Verdienste dieser Führer zu bemängeln oder gar zu leugnen. Aber wir dürfen uns heute der Erkenntnis nicht verschliessen, dass der Zug, der durch die flächenkünstlerische Gewohnheit in die Bewegung kam, sie von dem Kernpunkt und einzigen Ziel abgelenkt hat. Der Vorwurf, der zwischen den Zeilen ruht, trifft nicht die Schaffenden, die Maler, sondern die Müssigen, die Architekten. Wenn die Entwicklung nicht von der Erneuerung des Wohnraumes als der Keimzelle aller ästhetischen Kultur, sondern von dem Einzelobjekt, von gewissen dekorativen Gliedern und von der Sckmuckform ausgegangen ist, und wenn darum heute, nach bald einem Dezennium, das Unzulängliche überall mit Händen gegriffen wird, so liegt die Schuld an den Architekten, die sich die Initiative von den Malern haben aus der Hand nehmen lassen. Schon vor Jahren haben Einsichtige (vergl. Fritz Schumachers Aufsatz „Der Maler und das Kunstgewerbe“ in der „Kunst für Alle“ 1898) auf die Gefahr hingewiesen, die von der Invasion der Maler auf das Gebiet kunstgewerblichen und gar architektonischen Schaffens droht. Nicht nur des Malers Neigung, einen einzelnen Gegenstand subjektivistisch zum Träger einer besonderen künstlerischen Stimmung zu machen, ihn dadurch in den Vordergrund zu drängen und mit einem Schein von berechtigter Selbstsicherheit zu umkleiden, spricht hierbei mit, sondern besonders der, aus seiner fachlichen Erziehung fliessende Mangel an Gefühl für das Tektonische, Werkmässige und Materialechte, kurz der fehlende Zusammenhang mit der Architektur. Gewiss, viel Ausgezeichnetes ist von Malern geschaffen worden, mit wunderbarem Talent haben Einzelne, wie Riemerschmid und Behrens, sich in die Architektur hineingelebt. Und wiederum haben auch Architekten, wie Olbrich, hin und wieder gegen die Gesetze der Raumkunst gesündigt. Aber unsere Betrachtungen lassen sich



C. KAUFMANN (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Vorraum eines Landhauses

doch in dem Satze zusammenfassen: nicht von der Einzelform des Gebrauchsgegenstandes, sondern von dem Wohnraum als einer künstlerischen und tektonischen Einheit gilt es auszugehen, wenn in Wahrheit unser Leben sich in neue, seinem Charakter adäquate und sinnlich harmonische Formen gewöhnen soll. Keine Kunst darf sich von der Mitarbeit an dem neuen Kulturbau ausschliessen, aber der Architekt muss den Grundstein legen. ▽

▽ ▽ ▽



KURT MATTHES (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Laubengang zu einem Landhause

▽ Wenn unsre Betrachtungen den Baukünstler als den berufenen Führer der neuen Gebrauchskunst erwiesen haben, so rückt damit sogleich das Problem unsrer heutigen architektonischen Erziehung in den Gesichtskreis. Beweglich genug malt Muthesius in seinem vortrefflichen Buche „Kultur und Kunst" die Zustände, die hier herrschen. Die Stilfrage steht noch immer im Vordergrund. Die Formenlehre soll das Künstlerische ersetzen, sie soll dem wissenschaftlichen Lehrplan mit seinen gewichtigen Fächern, als Materialkunde, Statik, Mathematik, Gesundheitslehre, Stillehre, Ornamentkunde u.dergl. jene letzte Note verleihen, die den jungen Pausanias zu den höchsten Aufgaben des Monumentalbaues befähigt. Statt einer gesunden bauhandwerklichen Tradition herrscht darum ein hochfahrender, selbstgefälliger Akademismus, der im Laufe der vergangenen fünfzig Jahre durch die Verbreitung der Bauschulen in das ganze Land gedrungen ist. Die innige Berührung mit den natürlichen Erfordernissen, mit den natürlich naheliegenden Gestaltungsformen ist der Architektur verloren gegangen; nicht ein Bilden aus dem vorhandenen Zweck heraus, sondern ein konventionelles Formenzusammensetzen macht ihre Arbeit aus. ▽



H. LASSEN (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Damenzimmer

▽ So klar diese Schäden auch heute erkannt werden, so langsam doch ist selbst der eifrigste Wille zum Bessern fähig, sich mit tiefergehendem Erfolg in die Tat umzusetzen. Eine künstlerische Erziehung, die an Stelle des Anlernens von Architekturformen bei dem jungen Schüler eine Förderung des allgemeinen Vorstellungsmateriales setzt, muss hier das Wesentlichste leisten. Aber ehe diese Grundlage breit und tief genug gebaut ist, verdient jeder Versuch unsre Aufmerksamkeit, der eine Vereinigung der früher zerstreuten Kräfte um den eigentlichen Stamm der so mannigfaltig ausgebreitet und verschlungenen Schaffenstriebe zum Ziel hat. Dass dies nur die Raumkunst sein kann, wird kaum mehr Zweifeln begegnen. Doppelt erfreulich aber ist, wenn dieser Versuch von einer Künstler-



N. FRANZ, (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Eckhaus mit Restaurant

persönlichkeit unternommen wird, die an den gewaltigsten und idealsten Aufgaben der Architektur ihre Kräfte gemessen und bewiesen hat, dass zwischen ihrem Wollen und ihrem Können kein Zwiespalt mehr herrscht. ▽ Kaum verlohnt es sich noch der Mühe, auch an dieser Stelle auf die Rolle hinzuweisen, die Wilhelm Kreis' Schaffen für die Entwicklung der monumentalen Baukunst spielt. Seine Bismarcksäulen, sein Eisenacher Burschenschaftsdenkmal, seine Grabmäler sprechen für sich selbst, und ihre Worte werden immer vernommen werden, solange ein Stück Persönlichkeit in seiner selbstgeschaffenen künstlerischen Weltanschauung mehr gilt als die bequeme Erfüllung des Allerweltsgeschmackes durch glatte Formkunst und braven Traditionskult. Dass Kreis auch Aufgaben gewachsen ist, bei denen es sich nicht um die Verkörperung einer mächtigen nationalen Idee, einer dichterischen Stimmung handelt, hat er in dem Lingnerschen Festsaal und, mit grösserer Beschränkung der Mittel und darum für unsere Anforderungen wertvollerem Gelingen in dem Sitzungssaal des Dresdener Ständehauses bewiesen, der in St. Louis so viel zu dem Sieg der deutschen kunstgewerblichen Abteilung mit beigetragen hat. Wie hier, hatte er schon 1901 in dem grossen Saal der Dresdner Kunstausstellung das Problem der Raumgestaltung mit eindrucksvollen und im höchsten Grade urwüchsigen Schöpfungen kräftig angepackt. Es war einer der glücklichsten Gedanken der Dresdener Kunstgewerbeschule, als sie, vor drei Jahren, den Künstler an sich fesselte, indem sie ihm die Leitung des ersten Ateliers für Raumkunst übertrug. Der Wirkungskreis, der so für ihn gesteckt wurde, entsprach durchaus den Gaben und Neigungen seines künstlerischen Charakters; hatte er doch z. B. auch in früheren Jahren dem Möbelbau im Zusammenhang mit der Durchbildung des Zimmers tätige Beachtung geschenkt. Was jetzt in Dresden unter seinem Einfluss gearbeitet wird, das zeigen unsere Abbildungen; auf welchem Wege und mit welchen Mitteln dies Ziel erreicht worden ist — denn ohne Frage ist hier ein bestimmtes Ziel festgelegt — das macht ein paar Worte der Erklärung notwendig. ▽

▽ Das Atelier bildet den Abschluss der kunstgewerblichen Bildung in den Fachklassen. Als Architekten, Möbeltischler, Dekorationsmaler, Tapezierer, Ornamentbildhauer haben seine Schüler schon das Handwerkliche ihres Sonderberufs verarbeitet.



R. WAGNER. (Schule Prof Wilh. Kreis-Dresden)
Pavillon

zustecken, ein Sopha zu zeichnen oder eine Türklinke anzubringen hat, soll Verständnis für alle Teile des Raumganzen und ihren Zusammenhang gewinnen. Einen besonderen Vorteil zieht das Atelier aus dem Zusammenhang des Unterrichtes mit der Modellierklasse von Prof. Karl Gross. Erst durch eine plastische Darstellung in verkleinertem Massstab verrät oft ein Bauwerk die Vorzüge und Mängel seines Organismus, aber vor Allem ist eine verständige Durchbildung des Details ohne genaue Anschauung im Dreidimensionalen unmöglich. Was auf dem Papier glatt und leblos erschien, gewinnt in der vollen Rundung erst Stil und Bedeutung. ▽

▽ In dem Unterricht selbst wird deshalb vor allem auf genaue Kenntnis der Perspektive Wert gelegt, bis zu dem Grade, dass diese als Vorbedingung für die Aufnahme in das Atelier hingestellt wird. In der Regel wird der Plan zum Ausgangspunkt genommen, nach dem perspektivisch die Ansichten entworfen werden. Liegt diese Skizze vor, und zwar meist sofort als farbige Komposition, geht es an die Detailierung, wobei möglichst das plastische Modell herangezogen wird. Ein wichtiges Hilfsmittel des Unterrichtes sind die Schülerkonkurrenzen. Die Aufgabe, z. B. Entwurf

Sie sind also in der Regel 22–25 Jahre alt und fähig, die Bedeutung des neuen Unterrichtes für ihre künstlerische und wirtschaftliche Zukunft zu begreifen. In dem Atelier bleiben sie mindestens zwei Jahre. Das eigentliche Lehrgebiet umfasst ausser Innenarchitektur, die an alle Schüler dieselben Anforderungen stellt, die Totalbearbeitung architektonischer Aufgaben, sowie Aussenarchitektur besonders für Bildhauer. Bei diesen liegt die Aufgabe in der plastischen Durcharbeitung einer Fassade, von der in der Regel nur das Gerippe gegeben wird. Der Bildhauer soll sich nicht von dem Architekten die Herstellung der plastischen Schmuckteile einfach diktieren lassen, nicht ratlos, sklavisch von jenem abhängig sein, sondern er soll den Organismus des Baues kennen und darnach die Stellen selbst bestimmen, an denen er mit seiner Arbeit, immer im Zusammenhang mit dem architektonisch Bedeutsamen selbst, einsetzen kann. Gewiss sollen nicht alle, die aus den verschiedenen Fachklassen kommen, sich als architektonische Universalkünstler ausbilden, aber jeder von ihnen, ob er nun einen Vorhang auf-



R. WAGNER. (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden) Modell einer Villa

eines Stuhles, eines Gartenpavillons, eines Wandschrankes, Erkerplatzes oder dergl. wird am Morgen gestellt und muss in einem Tage bearbeitet werden. Hilfsmittel, d. h. Vorbilder dürfen dabei eingesehen werden. Am folgenden Tage werden die Arbeiten geprüft und prämiiert. Die unumgänglich notwendige Kenntnis der Tradition vermittelt ein Vortrag, wöchentlich zwei Stunden, der in einem Turnus von zwei Jahren die Entwicklung des Raumkünstlerischen in dem Zusammenhang der historischen Stile vorführt. Er bezweckt aber nicht eine gleichmässige Rezeption der verschiedenen Formenkreise, sondern er hebt das Wesentliche hervor, den durchgehenden Rhythmus, das, wodurch allein die Kunstgeschichte in unsrer Zeit für den Schaffenden wertvoll ist. ▽

▽ Das Ziel des Unterrichtes ist die Neugestaltung einer bürgerlichen Wohnungskunst. Gerade im Gegensatz zu jenem „Individualismus im Wohnraum“, der den Bewohner zum willenlosen Sklaven einer, vom Künstler mit aller Ueberlegenheit des Subjektivisten diktierten Stimmung macht, soll hier ein, jedem Empfindenden gleichmässig zugängliches Milieu von Sachlichkeit, Wohnlichkeit, Würde und Ruhe sich auftun. Nicht durch Häufung von Schmuck oder von Kostbarkeiten des Materials, nicht durch gesucht auffällige Formen und Farben, nicht durch Ablehnung aller Tradition, sondern durch gute Verhältnisse, richtige Zweckbestimmung, Ausnützung aller Reize des Materials und eine vollkommene Harmonie aller Teile unter sich und zum Ganzen soll die erwünschte Wirkung erreicht werden. Kein Zweifel, dass jeder, der nach zweijährigem Bemühen, unter solchen Gesichtspunkten zu schaffen, das Atelier verlässt, einem ultramodernen Snobismus ebensowenig zum Opfer fallen wird wie jener kunstfeindlichen Lethargie, die jeden auf dem gewohnten Herdenweg weitertrotten lässt, bis der Sumpf des billigen und profitspendenden Industrialismus erreicht ist. ▽



R. WAGNER, (Schule Prof. Wilh. Kreis-Dresden)
Tormodell

▽ Wenn wir die Blätter durchgehen, die die Arbeiten des Ateliers illustrieren, so gewinnt bald das freudige Gefühl die Oberhand, dass das eben skizzierte Programm, so wohlüberlegt es vom Standpunkt einer gesunden Reform unserer Wohnungskultur erscheint, auch in der Praxis sich als fruchtbar und segensreich bewährt hat. Der Einschlag nationalen Empfindens rückt uns diese kräftigen Gebilde besonders nahe. Wie stark in den Arbeiten von Wilhelm Kreis diese Note ausgeprägt ist, bildete vom Beginn seines Auftretens an einen der erquicklichsten Stützpunkte unserer Bewunderung. Die Unabhängigkeit von fremden Vorbildern aber, im Monumentalbau so gut wie gegenstandslos, muss in der Wohnungskunst nach der übermächtigen englischen und belgischen Invasion im Mittelpunkt des Strebens stehen. Und zu ihr führt, wenn nicht alles täuscht, des jungen Meisters kräftig aufblühende Schule. Was in ihr gearbeitet wird, macht ein Stück Persönlichkeit zum dauernden Besitz einer Vielheit, und wie es aus dem Vollbesitz künstlerischen Lebens geboren ist, wird es selbst Leben bergen und Leben spenden. ▽

DRESDEN. *ERICH HAENEL*

BEILAGEN

MODERNE BAUFORMEN

JAHRG. IV MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR HEFT: 9

C. F. A. VOYSEY

Es kann vorkommen, dass ein Künstler, der sich auf verschiedenen Gebieten versucht, dem Publikum nur auf einem bekannt ist, und dass sein Name nur mit einem gewissen Stil und dessen Eigenheiten unter Ausschluss der mehr normalen Arbeiten in Verbindung gebracht wird. Viele Züge seiner Persönlichkeit werden auf diese Weise übersehen. ▽

▽ Um das vielseitige Talent Voyseys schätzen zu können, muss man mit seinen mannigfaltigen Aeusserungen vertraut sein und in Betracht ziehen, dass sich seine Auffassung eines vollkommenen Hauses nicht nur in den Entwürfen für das Gebäude offenbart, sondern auch in den Möbeln, Tapeten, Teppichen und in jedem darin vorkommenden Detail zum Ausdruck kommt.

▽ Hierin liegt die Vielseitigkeit seines Könnens. In England, besonders in London, hat der auf dem Kontinent florierende moderne Stil keinen Einfluss auf die Masse ausgeübt und wird auch nicht so gewürdigt wie im übrigen zivilisierten Europa, obwohl die mehr persönliche Note, soweit sie sich in der Architektur ausprägt, mit Wohlwollen aufgenommen wird. Möglicherweise rührt diese Gleichgültigkeit von der Tatsache her, dass die Engländer ein sehr konservatives Volk sind, langsam in Verbesserungen und Versuchen. Sicher ist, dass der klassische Stil, der Barry, Soane, Nash und die Brüder Adam beeinflusste, dem heutigen London seinen charakteristischen Zug aufgeprägt hat.

▽ Das Vordringen eines mehr mechanischen Zeitalters, das die Einführung der Eisenbahnen und die Verwendung der Dampfkraft in den Fabriken mit sich brachte, war nicht geeignet, den Sinn für Aesthetik zu fördern. Die ungeheure Steinwüste, welche eine moderne Fabrikstadt bildet, und eine solche ist London, obgleich dies allzu häufig vergessen wird, hat tatsächlich den für Bauzwecke verfügbaren Raum verringert und den Platz eingenommen, auf dem schöne Architektur — im weiteren Sinne — vorhanden sein könnte. Unterwürfigkeit unter eine Tradition, die sich aus der Zeit entwickelte, sowie die Konzentration der Sinne und der Energie auf den Gelderwerb, stehen jeder intelligenten Teilnahme an der Kunst der Gegenwart hindernd im Wege. Unter den vielen Männern, die seit einem oder zwei Jahrzehnten ihre Persönlichkeit behauptet und durchgesetzt haben, können wir Voysey zu den einflussreichsten zählen. ▽



C. F. A. VOYSEY-LONDON
Eingang zu Voyseys eigenem Haus „The Orchard" in Chorley Wood

▽ In Voyseys eigenem Hause in Chorley Wood, das er "The Orchard" genannt hat, finden wir seine Ideen wohl am vollkommensten und reinsten ausgedrückt, denn hier war er sein eigener Auftraggeber und konnte ganz seinen eigenen Geschmack walten lassen. Alles, vom Fundament bis zum Schornstein, von der Tapete, den Möbeln und Teppichen bis hinunter zum Tintenfass auf dem Tische ist von ihm selbst entworfen. Selbst die Türdrücker und der Hausschlüssel stammen von ihm. Abseits von der Strasse erbaut, wendet sein Haus die Vorderseite nach Norden einem kleinen Walde

zu, während sich an der Südseite ein Obst- und Gemüsegarten befindet. Hinter einer niedrigen hölzernen Einfriedigung und einer Hecke von Gebüschen nähert man sich der grüngestrichenen Vorhalle auf einem mit schwarzem Schiefer gepflasterten Fusswege. Die Gesamtansicht des Hauses gibt einen guten ersten Eindruck der Form, die einfach im Entwurf und für einen Mann von einfacher und unauffälliger Denkweise geeignet ist. ▽

▽ Ausgezeichnet ist die Behandlung des Daches mit grauem amerikanischem Schiefer, das durch seine weite Ausladung ein behagliches Gefühl des Schutzes hervorruft. Gut verteilte Schornsteine krönen den Dachfirst; die blanke Reihe von Fenstern gibt eine Vorahnung von der Sauberkeit und zweckmässigen Ausstattung des Innern. Schon beim Eintritt in die rechtwinklige, keineswegs grosse Halle fühlt man sich angeheimelt. Den Grundton für die Dekoration des ganzen Hauses gibt die hier verwendete Farbenskala. Dunkler Schiefer bildet den Fussbodenbelag der Halle, die Wände sind bis zur Höhe der weissen Bilderstange (zwei Fuss von der Decke) mit purpurfarbigen Tapeten bedeckt, der Fries darüber ist weiss. Weiss sind auch die vier Türen, die sich auf der rechten Seite in das Arbeits- und Speisezimmer, auf der linken Seite in das Empfangszimmer und die Küche öffnen. Geradeaus befindet sich die nach oben führende weisslackierte Treppe. Zum Keller führt eine andere schmale Tür und eine weitere in einen kleinen, praktischen Raum zum Unterbringen von Fahrrädern, Hüten, Ueberziehern u. s. w. Ein Kamin mit farbigen Fliesen, ein paar Bilder, eine Uhr, sowie etliche Möbel vervollständigen die Anordnung.



C. F. A. VOYSEY-LONDON
„The Orchard" in Chorley Wood, Gartenseite

▽ Voysey zeigt eine Vorliebe für wagrechte Linien an den Wänden, die ein Gefühl der Ruhe hervorrufen sollen, und verwendet Stuck nur, wenn er ihn nicht vermeiden kann. In dem Streben nach einer einheitlichen Wirkung von Möbeln und Dekoration durch das ganze Haus finden wir den leitenden Gedanken des Künstlers. Von dem lackierten Holzwerk, den einfachen Tapeten in zarten Tönen und den dunkel gehaltenen Teppichen hängt in der Hauptsache die Farbenstimmung ab. Das Speisezimmer empfängt reichliches und verschiedenartiges Licht von den vier nebeneinander liegenden Fenstern an der Längsseite des Hauses, die den Garten überblicken, und von dem kleinen runden Fenster im Westen. Hier ist die Tapete grünlich und dient als Hintergrund zu einigen sorgfältig zu dekorativer Wirkung gruppierten Bildern und auserlesenen Möbeln. Der Kamin, der ja bekanntlich in jedem englischen Heim eine grosse Rolle spielt, besteht aus hellgrünen holländischen Fliesen mit kupfernem Vorsetzer und stählernen Feuereisen. Daraus ergibt sich eine entzückende Zusammenstellung von Holz, Metall und Fliesen, alles mit sicherem Geschmack ausgewählt und an der richtigen Stelle verwendet. Ein blaugrüner Teppich mit einem „Voysey"-Muster, einige Möbel und die in allen Räumen wiederkehrenden tief-türkischroten Gardinen vervollständigen diesen Raum. Im ganzen Hause finden wir niedrige Zimmer und kleine Fenster. Voysey hat beobachtet, dass diese nicht nur das Licht von der etwa zwei Fuss darüber befindlichen Decke zurückwerfen, sondern auch — was bei dem englischen Klima sehr wichtig ist — im Winter weniger Zugluft durchlassen als hohe. Für die Ventilation hat er eine kleine Scheibe eingerichtet, die je nach Bedarf geöffnet werden kann. Alle Räume sind überdies an der Seite der Kaminröhre mit einem Ventilator versehen. Dieser zieht die Luft mit Hilfe eines aussen am Hause angebrachten Schaftes heraus und wirkt so als Lunge, um dem Feuer den rechten Zug zu geben; dadurch wird es ermöglicht, den Teil unter dem Rost zu schliessen, wodurch verhindert wird, dass das Feuer die Luft von den Fenstern her anzieht. ▽

▽ Zuweilen fragen die Leute, warum man keine Möbel mehr in der Art der Chippendale und Sheraton macht, die ja bekanntlich zumeist aus Mahagoni bestanden und einen graziösen

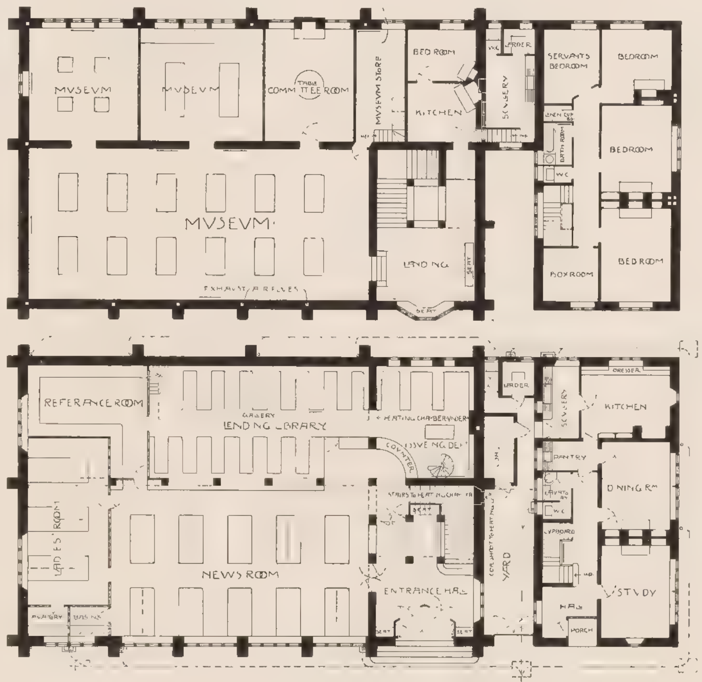
Dach steiler als es in Wirklichkeit ist. Ganz vorzüglich wirkt die Eingangshalle, die auch hier wieder den Schlüssel für die Farbenskala der Dekoration des ganzen Hauses gibt. Nirgends harte Kontraste bei den Uebergängen von Raum zu Raum. Im Wohnzimmer finden wir die Wände bis zu sechs Fuss Höhe mit rosafarbener Seide bespannt, das Holzwerk weiss lackiert. Einen sehr warmen Eindruck macht das Empfangszimmer, sein Licht erhält es durch mehrere Fenster; den grossen Raum umzieht ein weisser Fries. Die blau-violette Tapete bildet einen ausgezeichneten Hintergrund, der fein zu der Beleuchtung passt. Mit Ausnahme der Halle mit ihrem schwarzen Schieferbelag sind im ganzen Hause die Fussböden mit selbstgefärbten österreichischen Matten belegt. Sämtliche Kamine bestehen aus Fliesen, geschmiedetem Metall, Holz und Kupfer und sind sehr einfach; ihr Reiz liegt einzig und allein in den deutlich ausgeprägten konstruktiven Linien und den schwach gewölbten kupfernen Hauben. In der Farbe sind die Fliesen zu der Umgebung abgestimmt, von Voysey selbst entworfen und zum grössten Teil ausgeführt vom Bildhauer Conrad Dressler in der Medmenham-Töpferei zu Marlow. Ornament wurde nur in solchen Fällen verwendet, wo es nicht entbehrt werden konnte und dann auch nur das Beste in sorgfältigster Ausführung. ▽

▽ Kräftiger und gesunder Farbensinn spricht aus allen Voyseyschen Arbeiten und zeigt sich besonders in der Verwendung des grauen Schiefers, der roten Ziegel, der Strohdächer und weissen Mauern. In ganz vortrefflicher Weise offenbart sich diese Eigenschaft in seinem Entwurf für die Tapetenfabrik in Chiswick, den wir hier als Farbentafel (Beilage 67) beifügen; weiss, gelb und schwarz glasierte Ziegel sind hiebei für die Verblendung der Mauerflächen, Pfeiler und Bänder in Anwendung gebracht.

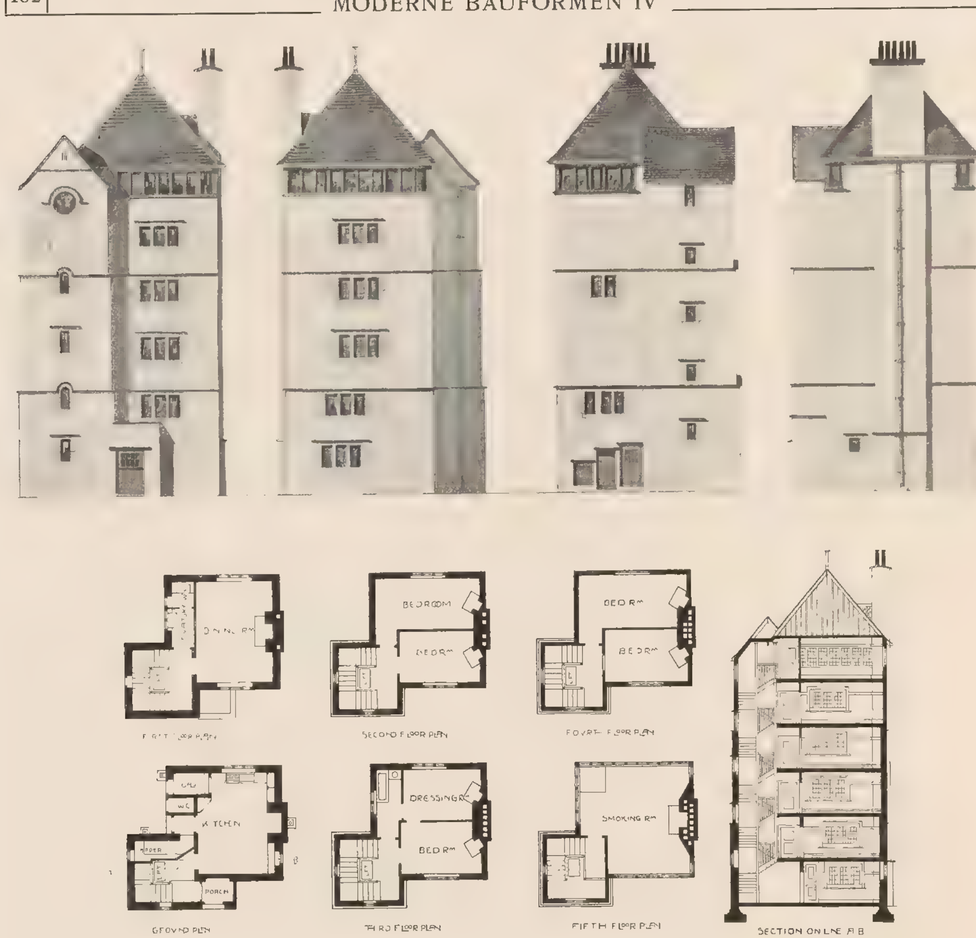
▽ Durch starke Betonung horizontaler Linien, das Zusammenwirken erlesenen Materiales und feingestimmte Farbengegensätze erzielt Voysey in seinen Innenräumen eine wohltuende Behaglichkeit und Ruhe. Dazu bedient er sich in ausgedehntem Masse seiner eigenen Tapeten, denn von jeher spielten in den Wohnräumen Englands die Tapeten eine bedeutende Rolle. Voysey gebührt nicht zum wenigsten mit das Verdienst, sie aus der Stillosigkeit und Süssigkeit, der sie verfallen waren, herausgerissen zu haben; er greift bei seinen Entwürfen hiezu oft auf kräftige Naturformen zurück und zieht es vor, im Gegensatz zu den Künstlern, die nur geometrische Formen und Linien verwenden, Vögel, Blätter, Bäume und Wasser für seine Ornamentik heranzuziehen. Das oft unschöne Missverhältnis und die zu grosse Regelmässigkeit ganz linearer Räume lässt sich in der Regel nur durch raffinierte Material-Zusammenstellungen, und das sind teure Mittel, brechen, während mit den Voysey-Tapeten selbst Leute ohne persönlichen Geschmack ihren Wohnungen mit geringen Kosten einen künstlerischen Anstrich geben können. ▽

▽ Es ist typisch für Voysey, dass er für das Zusammenwirken von Architekt, Bildhauer und Maler eintritt und der Ueberzeugung ist, dass nur durch die Arbeit eines jeden an seiner Stelle Vollkommenes erreicht werden könne. Das schöpferische Talent und die eigenen Ideen, die Voysey unbeirrt vertritt, haben ihm im Laufe der Zeit in allen Kulturländern eine Gemeinde von Anhängern erworben. Da er es verachtet, sich den verbrauchten Konventionen und den Launen der Mode zu beugen, ist er aber keineswegs ein bei seinen Landsleuten populärer Architekt, wie man leicht glauben könnte, weil man Arbeiten von ihm in fast allen Kunstzeitschriften findet. Nur die Elite des britischen Publikums weiss ihn voll zu schätzen, indessen genügt dies, um ihn zu einem viel beschäftigten Architekten zu machen. ▽

▽ Zum Schlusse erwähnen wir noch einige persönliche Bemerkungen, die Mr. Voysey dem Schreiber dieses Artikels gegenüber gemacht hat und die von weitergehendem Interesse sind. Wir geben diese Aussprüche in unzusammenhängender Form, wie sie im Laufe der Rede fielen:



Grundrisse zur Carnegie-Bibliothek (Beilage 66)



C. F. A. VOYSEY-LONDON
Entwurf zu einem Turm-Hause für Mr. Ward Higgs in Bognor, Sussex

„Man legt in unsern Tagen viel zu wenig Gewicht auf die Proportion in der Architektur."

„Stilisiertes Ornament macht uns mit der Individualität eines Künstlers bekannt und hat insofern belehrendes Interesse."

„Die Verwendung einer einzigen Farbe in einem Innenraume erzeugt eine einfache und breite Stimmung, die überaus wohltuend gegen die buntscheckige Häufung von Formen und Farben wirkt, die wir in den meisten Zimmern antreffen."

„Verwendet helle Farben; es ist genug niederdrückende Düsterkeit im Leben, ohne dass wir nötig hätten, zu den schwärzlichen, braunen und andern traurigen Tönen zu greifen."

„Unser Bedürfnis für Ruhe sollte von dem Architekten nie ausser Augen gelassen werden, wenn er einen Raum ausstattet."

„Einfachheit in der Dekoration ist eine der grundlegenden Eigenschaften, ohne die keine wirklich reiche Wirkung zu erzielen ist. Durchgefeilte Arbeit ist verhältnismässig leicht — Einfachheit dagegen erfordert Klarheit des Willens und Beherrschung des Zwecks."

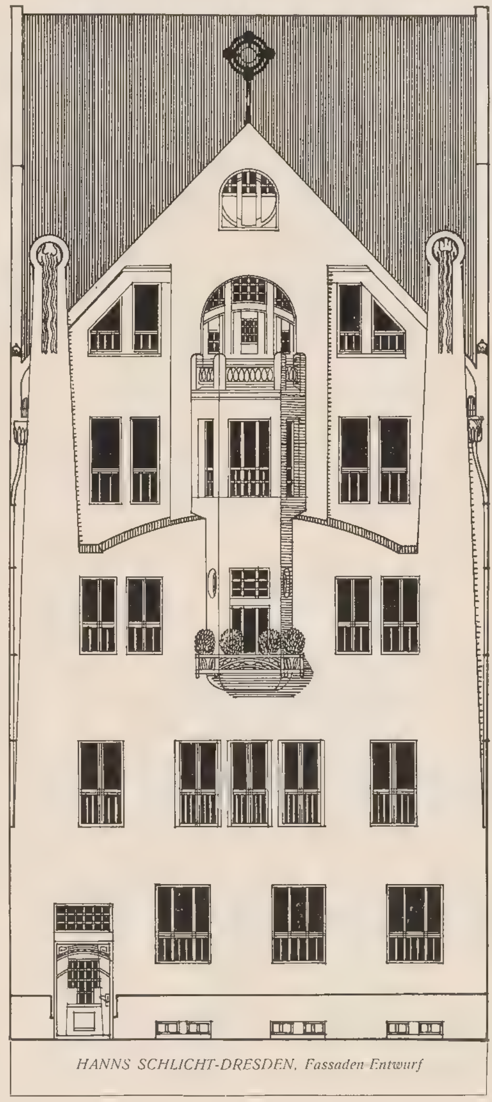
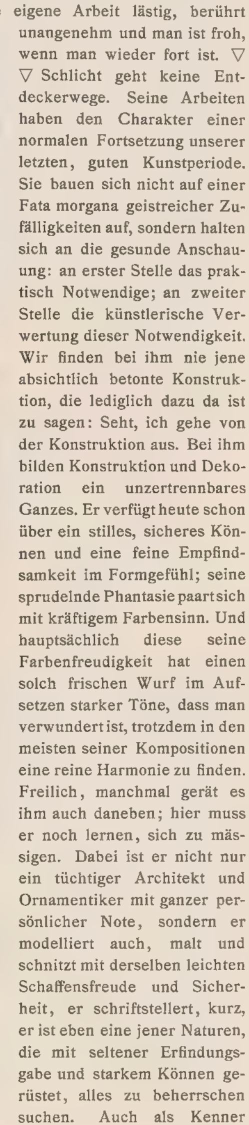
„Der Nachahmungstrieb hat fremde Dekorationsstile zu uns gebracht, die weder mit unserem nationalen Charakter noch mit unserem Klima in Harmonie zu bringen sind."

LONDON *HENRY F. W. GANZ*

HANNS SCHLICHT

Wenn ich heute über diesen modernen Künstler ein paar Worte sage, so kann ich es mit gutem Gewissen tun, weil ich seine Arbeiten alle kenne. Nie würde ich es wagen seine künstlerische Qualität zu besprechen, wenn ich sie nur aus veröffentlichten Arbeiten allein beurteilen müsste. Ich würde mich selbst und andere mit belügen und erwähne dies deshalb, da ich weiss, unter welch sonderbaren Umständen manchmal solche Besprechungen entstehen. Die Kernarbeiten, das meist wirklich Gute liegt vielfach unbesehen in den Mappen. Der Künstler selbst hat oft keine Ahnung davon, dass gerade diese Skizzen, diese hingeworfenen Ideen das Beste sind, das er hat. Es sind seine Ideale, die er in den Mappen begräbt, während er den meisten Wert auf die für besondere Zwecke und oft den sonderbaren Launen des Bestellers Rechnung tragenden Entwürfe legen muss. Jeder schaffende Künstler wird mich verstehen. ▽

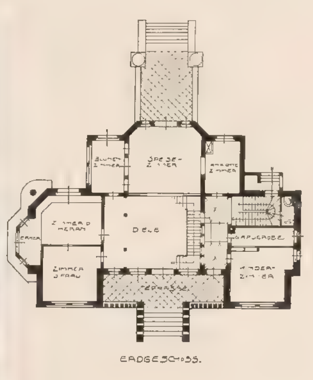
▽ Ich kenne nun den Künstler Hanns Schlicht und als ich mich letzthin wieder einmal in seiner Werkstätte umgesehen, seine Mappen durchgeblättert und ihn selbst gesprochen habe, hat mich vor allem eines recht angenehm berührt: er gab nicht für jedes Blatt Erklärungen, warum er dies so und dies so gemacht, warum hier Blau und hier Gelb, hier graue Vorhänge sein müssen, warum er die Baumasse gerade hieher gelegt habe u. s. w. Dass er nicht imstande war, diese Erklärungen abzugeben, die manche für so nötig halten, kennzeichnet den richtigen Künstler, der aus dem Gefühl heraus schafft und den Verstand nur als Mittel zum Zweck benützt. Ich kenne eine Reihe von Herren, die es auf Grund einer vollendeten Arbeit fertig bringen, eine achtseitige Erklärung dazu zu schreiben und jede Linie auf das peinlichste verstandesgemäss zu begründen. Wohl sind auch sie Künstler, aber ihr Schaffen ist kalt und so, wie der berechnende Verstand uns abstösst, wird ihre Meinung über die eigene Arbeit lästig, berührt unangenehm und man ist froh, wenn man wieder fort ist. ▽

HANNS SCHLICHT-DRESDEN. Fassaden-Entwurf

▽ Schlicht geht keine Entdeckerwege. Seine Arbeiten haben den Charakter einer normalen Fortsetzung unserer letzten, guten Kunstperiode. Sie bauen sich nicht auf einer Fata morgana geistreicher Zufälligkeiten auf, sondern halten sich an die gesunde Anschauung: an erster Stelle das praktisch Notwendige; an zweiter Stelle die künstlerische Verwertung dieser Notwendigkeit. Wir finden bei ihm nie jene absichtlich betonte Konstruktion, die lediglich dazu da ist zu sagen: Seht, ich gehe von der Konstruktion aus. Bei ihm bilden Konstruktion und Dekoration ein unzertrennbares Ganzes. Er verfügt heute schon über ein stilles, sicheres Können und eine feine Empfindsamkeit im Formgefühl; seine sprudelnde Phantasie paart sich mit kräftigem Farbensinn. Und hauptsächlich diese seine Farbenfreudigkeit hat einen solch frischen Wurf im Aufsetzen starker Töne, dass man verwundert ist, trotzdem in den meisten seiner Kompositionen eine reine Harmonie zu finden. Freilich, manchmal gerät es ihm auch daneben; hier muss er noch lernen, sich zu mässigen. Dabei ist er nicht nur ein tüchtiger Architekt und Ornamentiker mit ganzer persönlicher Note, sondern er modelliert auch, malt und schnitzt mit derselben leichten Schaffensfreude und Sicherheit, er schriftstellert, kurz, er ist eben eine jener Naturen, die mit seltener Erfindungsgabe und starkem Können gerüstet, alles zu beherrschen suchen. Auch als Kenner





HANNS SCHLICHT-DRESDEN
Landhaus-Entwurf
(Beilage 69 oben)

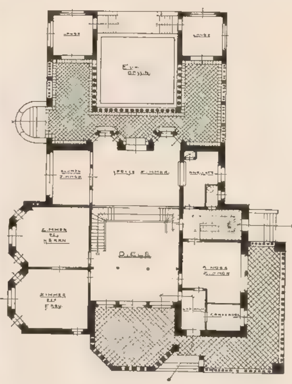
alter Stile, die er zeichnerisch ungemein sicher wiedergibt, lernte ich ihn schätzen; ich erwähne nur seine Entwürfe zu Neubauten für Bremens Altstadt. ▽

▽ Ob er jemals jenem Monumentalismus gehuldigt hat, der selbst in einen Lehnstuhl den Zug ins Grosse bringen will und statt einer gemütlichen Bürgerhausfassade eine unnahbare Kiste baut, mit jenem fatalen Bemühen ein unsterbliches Werk daraus zu machen, das glaube ich nicht; denn ich sah bei ihm wohl monumentale Arbeiten bescheidentlich in einer Mappe versteckt, aber noch von niemanden gesehen. Getraut er sich nicht heraus damit? Ich gebe ihm recht. Es ist ein heikel Ding um dieses Monumentale; es ist schwer zu bändigen und schlägt jede verinnerlichte Empfindung tot. Es ist wie Morphium für den Körper; ein angenehmes Ding, leicht zu gewöhnen und schwer zu lassen. Gerade jetzt grassiert diese krankhafte „Monumentalität um jeden Preis" unter den meisten jüngeren Künstlern, die verachtungsvoll auf Poesie, Humor und Innerlichkeit herabschauen, obwohl gerade dies die Mittel wären, die ihnen Heilung bringen könnten. ▽

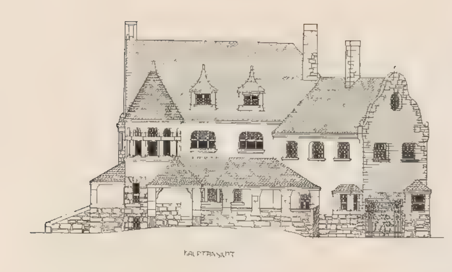
▽ Und darum hasse ich den Monumentalismus, da er nicht für alle ist; ich hasse ihn deshalb, weil er nicht volkstümlich, weil die grosse Menge, die mehr ins Einzelne geht, sprühendes Leben braucht und nicht kalt emporstrebende, durch Grösse wirkende Theatereindrücke. Andere denken anders; ich aber sehe viele leiden daran und zwar oft gar Tüchtige. Dass Schlicht nicht darunter ist, scheint mir ein gutes Prognostikon für seine weitere Entwickelung. ▽

DRESDEN *PROF. DR. A. SCHÄFER*

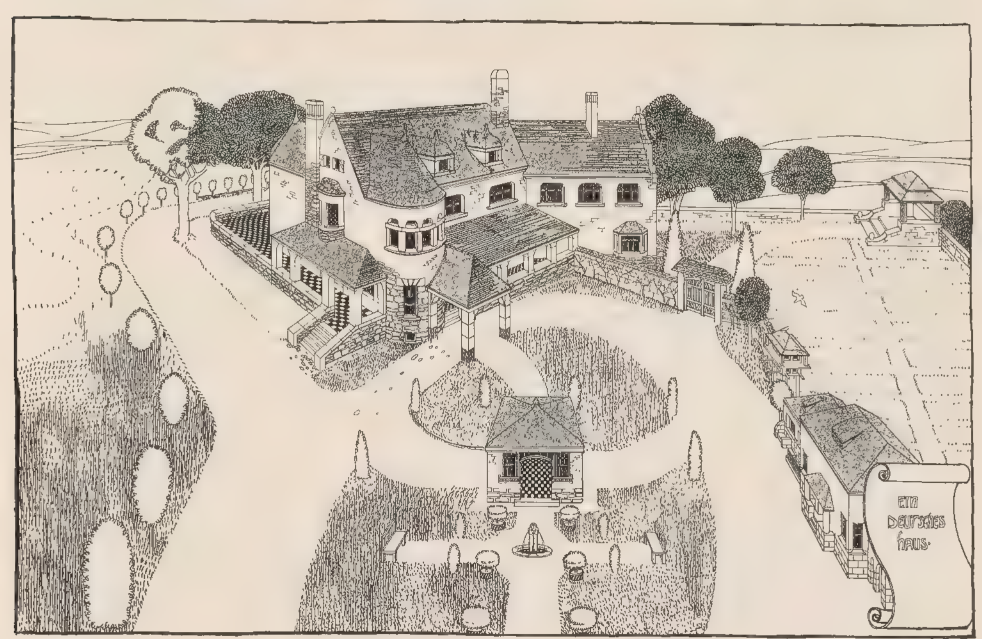


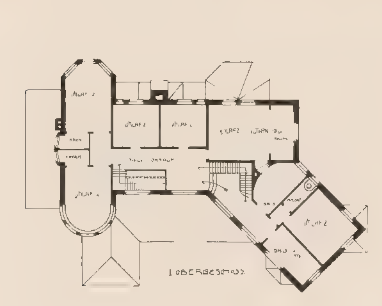


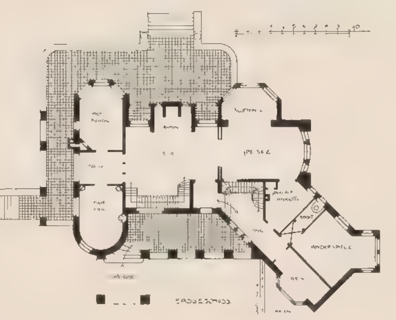
HANNS SCHLICHT-DRESDEN
Studie zu einem Landhause





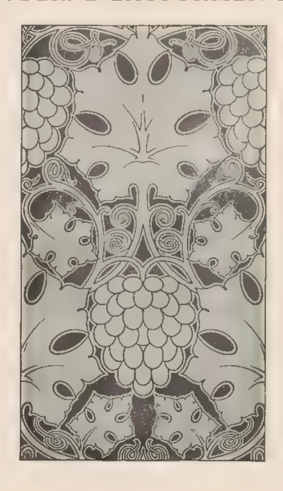


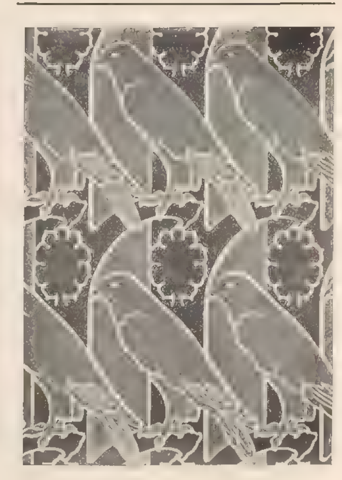




HANNS SCHLICHT-DRESDEN
Landhaus-Entwurf (Beilage 69 unten)













C. F. A. VOYSEY-LONDON
Tapeten

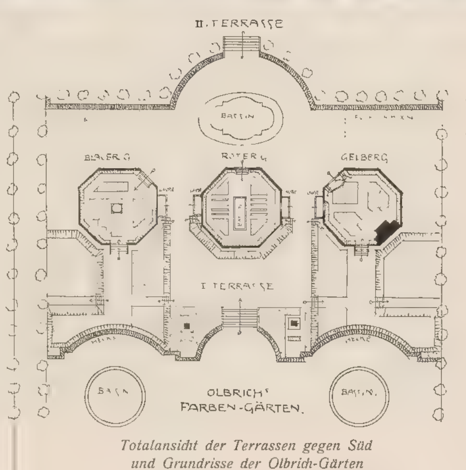
BEILAGEN

MODERNE BAUFORMEN
JAHRG. IV — MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR — HEFT: 10

DIE KUNST DES GARTENBAUS UND DIE GARTENBAU-AUSSTELLUNG IM SOMMER 1905 ZU DARMSTADT

Wenn ich von meiner Arbeitsstätte hinausschaue, so liegt vor mir ein Landschaftsbild lieblich und ernst zugleich. In die Tiefe zieht sich ein Tal, zu beiden Seiten begleiten es in fein geschwungenen Linien sich hintereinanderschiebende Bergkuppen, welche im Hintergrund zusammentreten und sich aufbauen zur höchsten Erhebung dieses Odenwald-Abschnittes. Im Tal zieht das Bächlein feine Kurven durch die Wiesen, Pappeln und Weiden säumen zeitweise seine Ufer; an die Wiesengünde schliessen sich, die Berglehnen hinaufziehend, die Felder an und betonen durch Form und Farbe in langen Wellenlinien oder oft terrassenartig erscheinenden Abschnitten die gebirgige Bodengestaltung. Die Kuppen der Berge sind bewaldet und oftmals ziehen sich die Wälder, wie in Halbinseln auslaufend, gegen das Tal hinunter. Um den Fuss des Berges, von dem ich hinabschaue, schmiegt sich ein Dorf. Hinter den Häusern liegen in regelmässiger Gliederung die Hausgärten mit schönem Blumenschmuck, die gradlinigen Gemüsebeete umschliessend; dann schliessen sich Obstgärten mit grünem Rasenteppich an. ▽





Totalansicht der Terrassen gegen Süd und Grundrisse der Olbrich-Gärten

▽ Man übersieht in voller Klarheit, wie der an die Wohnung grenzende Garten noch als zugehöriges Glied der Wohnstätte betrachtet wird, wie dann die schmückende Form der Gärten aufhört und die Kultur der Landwirtschaft mit ihren regelmässigen Felder- und Wiesen-Gebilden beginnt. Aber auch diese „Kulturen" werden zu einem ornamentalen Schmuck der Landschaft; was der Mensch da geschaffen hat, ist einer primitiven Kunst zu vergleichen, deren Reize ihresgleichen suchen im steten Wechsel der Farben durch die Jahreszeiten hindurch; ob die rotbraune Erde der frischbestellten Aecker, ob die blaugrüne, wogende und heranwachsende Saat, ob die goldglänzenden, vollreifen, leuchtenden Felder dem Bilde den besonderen Farbwert geben, immer findet man einen starken Rhythmus, eine hohe Schönheit in dieser einfachsten menschlichen Kultur. Wo das Menschenwerk Halt macht an den Waldesrändern, steigen die Wälder die Berge hinauf, umschliesst die ernste, ewig schöne, sich selbst gestaltende Natur in grossen Zügen das Bild. ▽

▽ Das ist mein weiter Garten, in den ich schauen darf, er umfasst die ungebrochene Kraft der



PROF. JOS. M. OLBRICH-DARMSTADT
„Der rote Garten"

Natur und das Menschenwerk in seinen mannigfach gestalteten Abstufungen bis zur Wohnstätte; ein Bild voll Schönheit, voll Kraft, voll Klarheit, in dem sich Natur und Kultur, das natürlich Gewordene und das durch den Fleiss und die Kunstfertigkeit gebildete Werk des Menschenwillens die Hand reichen. Die grosse Wirkung liegt im geschilderten Wechsel, alle Werte sind unverfälscht, liegen klar vor Augen. Die Natur ist die alte, unendliche; das menschliche Werk hat sich die Natur zu nutzen gemacht, indem es aus der Natur ein Neues, eine Eigenart schuf. ▽

▽ Liegt darin nicht die Offenbarung des Geheimnisses der Wechselwirkung zwischen Natur und Kultur, zwischen Natur und Kunst? Wie hier die einfachste Kultur in die Natur eindringt und sich mit ihr vereint, aus ihr die ganze Kraft ihres Bestehens zieht, so zieht auch das höchste Menschenwerk, die Kunst, ihre Kraft aus der Natur; was der bildende Menschengeist an bleibenden Werten geschaffen hat, hat er vollbracht im engsten Anschluss an die Natur aus ihr heraus, nicht aber indem er Natur gab, sondern indem er Kunst formte. — ▽

▽ Wie nun hat man dieses grosse Vorbild, die Natur, in unsern letzten Jahrzehnten im Gartenbau verwertet? Gehen wir durch die Anlagen unserer Städte, durch die Gärten unserer Villenviertel. Wir finden ein Zerrbild der Natur. Man wollte ihre Schönheiten, die man in Wald und Flur fand, nachahmen. Man glaubte imitieren zu können, wie sich die Felsen gigantisch übereinander türmen, wie der Gebirgsbach sich schäumend durch die Schlucht drängt, wie die Blumen farbige Teppiche auf die Waldwiesen legen, wie die Waldblösse den Blick frei schweifen lässt und dann die Waldestiefe ihn wieder gefangen hält. Man erfand die „Landschaftsgärtnerei", diese grosse Irrung, diesen schlimmsten Naturalismus. ▽

▽ Dieser wilde Schössling am Baume der Kunst muss abgeschnitten werden; er ist gross geworden und hat sich selbst als Baum gedünkt, als man in der Kunst alle Begriffe verwechselte. Er ist ein Profiteur, der auf Kosten und zum Schaden seines unfreiwilligen Nährbodens lebt, wie es unsere sogenannte Baukunst getan hat, als sie sich so stolz und erhaben vorkam im Maskenkleid der überlieferten Formen vergangener grosser künstlerischer Schaffensperioden. Die Zeit des Kunstverfalls im 19. Jahrhundert hat beides gezeitigt. Nun will eine neue Zeit anbrechen, der Saft steigt auf und gibt uns neue Knospen und Blüten. Freilich die Erb-Eingesessenen vermeinen noch immer aus dem Gut der Vorfahren neue Werte ziehen zu können, sie entlehnen



PROF. JOS. M. OLBRICH-DARMSTADT
Blick gegen den roten und gelben Garten

immer noch, statt selbst zu schaffen; ihre Beziehungen zur Kunst haben dabei stetig abgenommen, und sie sind soweit gekommen, dass sie ihr Artistentum mit Künstlertum verwechseln. ▽

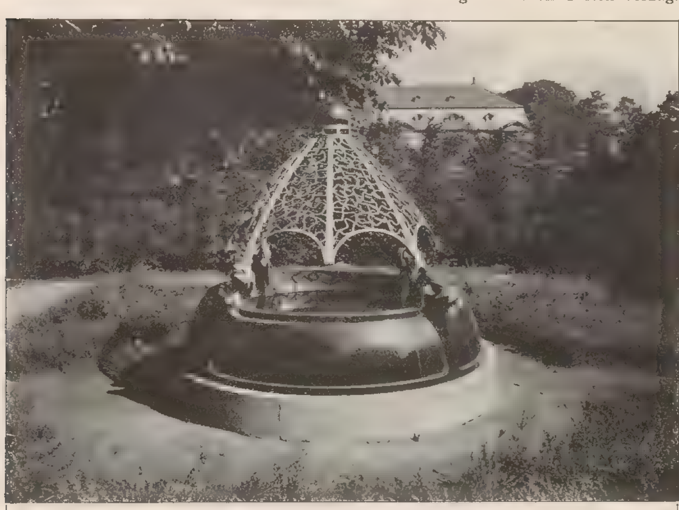
▽ Trotzdem man aus der Kunst eine Wissenschaft machte, war man nicht wissenschaftlich genug, um zu erkennen, wie diese grossen Kunstepochen, aus denen man zu beliebiger Verwendung die Elemente der Stilarchitektur präparierte, sich aufeinander aufbauen oder zueinander in Beziehung stehen, in dem die Kunsttradition lebendig blieb, den schöpferischen Impuls gab, wenn auch mit der veränderten Zeit, mit der veränderten Lebensauffassung die alte, unbrauchbar gewordene Form zerbrach und die ewige alte Kunst sich in anderen Formen äusserte. Ohne Fundament, das ist die Tradition, können wir nicht bauen, den Bausteinen aber müssen wir die Form geben. ▽



PROF. JOS. M. OLBRICH-DARMSTADT
„Der gelbe Garten"

▽ So sehen wir auch, wie die Ansätze sich entwickeln. Wie in den Zeiten eigenartigen Kunstschaffens, die wir heute mit der Bezeichnung der verschiedenen Stilperioden belegen, neben der Architektur auch die Gartenbaukunst blühte, so muss auch in unsern Tagen ein neues Kunstschaffen den Garten in sein Bereich ziehen. Wir haben schon auf mancherlei Ausstellungen gesehen, wie Künstler mit grossem Erfolge sich bemühten, uns die Schönheiten einer echten Gartenbaukunst vorzuführen. Dass man stetig fortschreitet, beweist der künstlerische Erfolg der Gartenbau-Ausstellung in Darmstadt. Schon auf den früheren Ausstellungen der Kolonie hatte Olbrich in seinen Gärten vorzügliche Vorbilder aufgestellt. Von dieser Spezialausstellung durfte erwartet werden, dass sie für die Gartenbaukunst eine ganz besondere Förderung bedeute. Diese Erwartung ist erfüllt.

▽ Der Grossherzog Ernst Ludwig von Hessen, der kunstfreudige Mäcen, ist auch Protektor dieser Ausstellung, welcher er seinen Orangeriegarten zur Verfügung stellte. Die Platzwahl konnte nicht besser getroffen werden. Der schlichte Orangeriegarten ist eine grosszügige Schöpfung der Gartenbaukunst aus der Zeit Ludwigs XIV; aus seinen prächtigen alten Baumanlagen, den Terrassenbauten und Springbrunnen erkennt man den Einfluss, den die Gartenkunst des genialen André Lenôtre auf seine Zeit ausgeübt hat. — Auf dem bedeutsamsten Platze dieses Fürstengartens hat Professor Olbrich seine Gartenkunst entfaltet. ▽

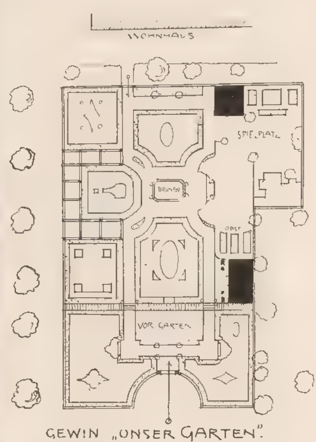


GEORG FUCHS & ALFRED KOCH-DARMSTADT
Syenitbrunnen im östlichen Sondergarten

▽ Von einem grossen, vorgelagerten Gartenparterre aus gelangt man durch eingebuchtete, verschnittene Hecken, welche an der ganzen Vorderseite



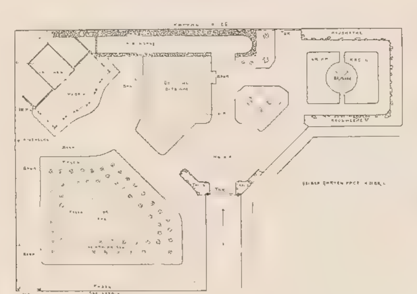
J. CHR. GEWIN-DARMSTADT
„Unser Garten“



GEWIN „UNSER GARTEN“.

sich entlang ziehen, auf breiter Mitteltreppe zur ersten Terrasse. Im Vorparterre vor den grösseren seitlichen Einbuchtungen liegt je ein rundes Springbrunnenbassin. Zu beiden Seiten ist die Terrasse von mächtigen gradlinigen Kastanienalleen flankiert; den Hintergrund, wo aus halbkreisförmiger Nische die Treppe zur zweiten Terrasse emporführt, bilden herrliche, wohl 200jährige Lindenbäume, die sich im Wasser eines diesem Treppenaufgang zur zweiten Terrasse breit vorgelagerten Bassins spiegeln. ▽

▽ In diesen klassischen Rahmen hinein hat Olbrich sein Garten-



kunstwerk komponiert, in ihm fand er die Tradition einer grosszügigen Kunst, die dem Gartenbau die Aufgabe erteilte, der Natur gegenüber gewissermassen ordnend aufzutreten und ihre Zufälligkeiten durch gewollt künstlerischen Einfluss zu überwinden, wie es im Terrassenbau besonders deutlich zum Ausdruck kommt. — Er hat sich auf diesen Boden der Tradition gestellt, um ihm sein ureigenstes Werk abzugewinnen und es mit ihm zu einem grossen Ganzen, zu einer Einheit verwachsen zu lassen. ▽

▽ Nach der zumeist in die Augen fallenden äusseren Erscheinung sind es Farbengärten. Eine grüne Rasenanlage legt sich vor den blauen, roten und gelben Garten. Sicherlich ist die Monochromie der Gärten ein sehr starker Faktor in der Komposition, aber diese wäre, nur darauf gegründet, unvollendet, eine Skizze, aber kein fertiges Werk. Die Vollendung liegt in der vollkommenen Vereinigung von Form und Farbe. Form: in jeder Beziehung, nicht etwa nur als Flächenmuster, als welches sich gerade eine Gartengestaltung auffassen lässt, sondern in erster Linie in der Gestaltung des Raumes. Die plastische Gliederung des Stoffes ist das hervorragende,



GEORG FUCHS & ALFRED KOCH-DARMSTADT
Partie aus dem westlichen Sondergarten

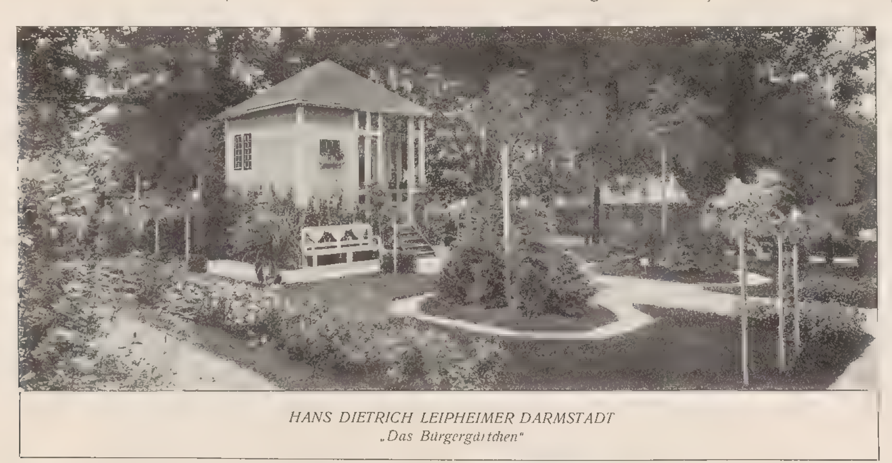
raumschaffende Moment, welches hier mitspricht, ihm schliesst sich die ornamentale Teilung der Fläche an, und beides wird verstärkt und vollendet durch die Farbe. ▽

▽ Der Rasenvorhof beginnt die Durchführung des plastischen Gedankens damit, dass seine Plangestaltung in Erhebungen über dem Terrassenboden zum Ausdruck kommt. Böschungen führen zu höher liegenden Rasenflächen, an welche sich kleine Wege und Plätze anschliessen, Böschungen führen wieder hinab zu andern Rasenflächen auf Niveauhöhe, die derart als Vertiefungen erscheinen. In den Gärten ist diese Wirkung der dritten Dimension gesteigert. Sie liegen in der Querachse der Terrasse in jeweils achteckiger Form, in derselben vertieft. Einerseits sind sie vom Terrassenboden, andererseits von den erwähnten Erhebungen des Rasenvorhofs umgeben; so machen sich hier drei verschiedene Höhen, im vertieften Gartenboden, im Terrassenboden und in den Erhebungen über die Terrasse geltend. Dieser plastisch-architektonische Gedanke ist in der Ummauerung weitergesponnen. Weil diese Gartenmauern sich über den Terrassenboden und den höheren Boden des Vorhofs jeweils in Brüstungshöhe erheben, müssen sie für die Gärten selbst einerseits eine hohe Rückwand, andererseits eine weniger hohe Umrahmung bilden und damit in ihrem Kamm eine in der Höhe wechselnde Umfassungslinie der Gärten ausmachen. Wo zwischen den drei Gärten die Terrasse Wege bildet, ist diese Wirkung nochmals gesteigert durch Spalierlauben, deren Giebelwände durch überhöhte Halbkreise gebildet sind und deren Zwischenwände als grosse Bogenbänder erscheinen, die zugleich die Bedachung bilden. ▽

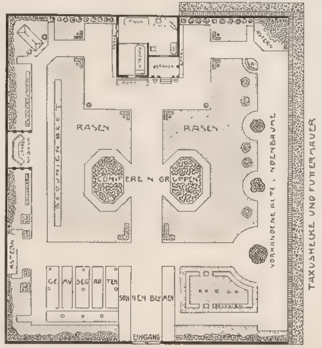
▽ Aus diesen Lauben hat man durch kreisförmige Fensterausschnitte einen Ueberblick über die unten liegenden Gärten. Ueberhaupt erscheint das Beschauen der Gärten mehr von den hinter der hohen Mauer herumziehenden kleinen Wegen oder über die Brüstungsmauern vom Niveau der Terrasse aus geboten, während ihr Betreten die intimen Reize des Details und den Genuss an dem Reichtum und der Schönheit des Blumenflors erschliesst. ▽

▽ Diese bis aufs feinste abgewogene, raumbildende formale Lösung bringt gleichzeitig den Einheitsgedanken des Werkes zur klaren Geltung. ▽

▽ In den gegebenen Rahmen des Gartenbaukunstwerks hinein, der hier schon geschaffen war, sind die drei Gärten gleich grossen Schmuckstücken eingefügt und vollenden die gegebene Grundlage zum vollkommenen Kunstwerk. Alles ist in Beziehung zu einander gesetzt. Es ist kein blauer, roter und gelber Garten als drei gärtnerische Einzelleistungen: Nein die Terrasse —, der grüne Rasenvorhof mit den rötlichen Wasserbecken, in welchen das tiefblaue Wasser plätschert, — die drei farbenglühenden Gartenjuwele und die das Ganze umsäumende Pracht der mächtigen alten Bäume, das alles ist ein Ganzes, ein Kunstwerk. Dabei ist es völlig gleichgültig, dass Terrasse und Bäume vorhanden waren, denn dass das Vorhandene gerade in solcher Weise als Folie für das Neue benützt wurde, ist eine künstlerische Leistung. Im einzelnen ist überall auf die Erreichung rein künstlerischer Absichten hingearbeitet. Die goldene Kuppel des in der Mitte liegenden Ziehbrunnens steigert durch komplementäre Wirkung den Grundton des blauen Gartens. Die Mitte des roten Gartens nimmt in langgestreckter Rechteckform ein hell gefasstes Becken auf, dessen tiefblaues Wasser sich mit den blendend weissen Wegen in der roten Blumenpracht, sowie dem Grün der die Mauern überspinnenden



HANS DIETRICH LEIPHEIMER DARMSTADT
„Das Bürgergärtchen"



Schlinggewächse zum harmonischen Farbenklang zusammenschliesst. Im gelben Garten ist die Wirkung der Farbeneinheit im kleinen Teehaus, dessen goldene Säulen ein braungelbes Strohdach tragen, noch gesteigert. ▽

▽ Freilich wird der Gartenbau im Durchschnitt meist nur einfachere Aufgaben stellen, aber der im Olbrichwerk zum Ausdruck gelangte Gedanke der Einheitlichkeit wird im grossen wie im kleinen des Kunstwerkes Grundbedingung sein müssen.

▽ Für die bescheidene Alltagsgartenbaukunst haben eine Reihe guter Anlagen Beispiele gegeben. Als Nachbarn Olbrichs haben die Architekten Fuchs & Koch (Darmstadt) Gärten geschaffen, welche, einerseits mehr als Nutzgarten, andererseits als Wohnungsgarten, bei einfacher Uebersichtlichkeit Form und Farbe gut verteilen. Dem Nutzgarten gibt ein Rebgang in schlichtem, rein konstruktivem Aufbau, wie er überall möglich und am Platze ist, den Halt und Ausgang für die Planteilung. Das bei beiden Gärten sich geltend machende Prinzip liegt sozusagen im erweiterten Grundriss des Hauses. Man fühlt, es sind Glieder der Wohnstätte, sie ziehen den Schmuck der Natur zur Wohnung und ordnen die Natur nach unseren Lebensbedürfnissen. ▽

▽ Es ist hocherfreulich, wie überall diese Gedanken die Richtschnur geben. Wo Künstler gewaltet haben, ist der Bruch mit der Landschaftsgärtnerei völlig vollzogen. Wir finden auf diesem Wege den Maler Leipheimer (Darmstadt) mit seinem „Bürgergärtchen" wie den Architekten Gewin (Darmstadt), der in seiner stattlichen Gartenschöpfung eine schon sehr gereifte und sichere Leistung bietet. Der Garten Gewins nimmt ein in der Tiefe liegendes Wohnhaus an, so dass man, um dorthin zu gelangen, den Garten durchqueren muss. Als Trennung von der Strasse schiebt er zwischen diese und den eigentlichen Wohngarten eine Art Vorgarten ein, eine zugleich trennende und auf die kommende Behaglichkeit vorbereitende Lösung. Wege und Sitzplätze sind mit Rasen, Blumenbeeten und Baumgruppen in harmonische Beziehung gebracht. Es ist ein Garten, in dem man sichs gerne wohl sein lässt, ein echter Wohn- und Hausgarten. Daneben liegt eine gleichwertige Schöpfung des Gartenarchitekten Begas (Neu-Isenburg). Hier ist angenommen, dass der Garten hinter dem Hause liegt, und so wurde ein mittleres Rasenparterre in die Tiefe führend gelegt, und dort der Prospekt durch einen Laubengang mit dahinter herausragendem malerischem Baumbestand abgeschlossen. In linear gut geführten Formen sind die seitlichen Flächen gegliedert und im schönen Wechsel Blumen und Büsche, auch Nutzpflanzen angeordnet. ▽



PETER BIRKENHOLZ-MÜNCHEN
Tempel im Garten der Ausstellung für angewandte Kunst München 1905

▽ All diese Künstler haben gute Vorbilder geschaffen, sie haben Wege angegeben, welche uns zu einer gesunden Gartenbaukunst führen, und auf denen wir uns gleichzeitig mit jedem Schritt entfernen von der Unkultur, welche die Tätigkeit unserer Gartenbautechniker, unserer Gärtner fast allenthalben noch beherrscht. ▽

▽ Mit einer fortschreitenden Läuterung der Kunst gelangen wir auch wieder zu einer allgemeinen Geschmacks- und Kunstkultur. Wir müssen Stück an Stück reihen, mit unendlicher Geduld und in emsiger Arbeit müssen wir dieses Kulturland schaffen. Dann wird die goldene Saat aufgehen und reiche Früchte bringen. Noch stehen wir an den Toren, aber wir haben einen Blick getan wie in einen Märchengarten, wo die Kunst in der Natur Wunder wirkt, wo in höchster Vollendung die künstlerische Form in den Zauber der Farbenglut getaucht ist. ▽

LICHTENBERG i. Od. *PROF. CONRAD SUTTER*

AUS DER AUSSTELLUNG FÜR ANGEWANDTE KUNST MÜNCHEN 1905

Wie ausstellungsüberdrüssig man gerade in den Kreisen der angewandten Kunst auch seit Jahren sein musste, so klar war man sich doch auch darüber, dass Ausstellungen unbedingt zu den Lebensfaktoren einer gedeihlichen Fortentwickelung der dekorativen Künste gehören. In dieser Erkenntnis stellte denn die Münchener Vereinigung für angewandte Kunst mit einer nicht hoch genug einzuschätzenden Energie im Sommer 1905 eine Reihe geschlossener Wohnräume und Einzelerzeugnisse zu einem anziehenden Gesamtbilde zusammen, das unzweifelhaft ernsthaftester und allgemeinster Würdigung sicher sein darf und dem auch die „Modernen Bauformen" Interesse entgegenzubringen als ihre Pflicht erachten. ▽

▽ Fragt man sich nach dem am meisten in die Augen fallenden Vorzug dieser Ausstellung, der nicht nur einzelnem, sondern der Gesamtheit der Räume eignet, so möchte ich diesen vor allem in der absoluten Verneinung aller Extravaganzen und Auswüchse erblicken. Niemals noch konnte man so deutlich die stetig zuwachsende Klärung der Moderne erkennen als gerade bei diesen Leistungen. Es genügt, das Damenzimmer von Pankok, das unseres Wissens schon auf dem letzten Pariser Weltmarkt zu sehen war, mit irgend einem



WILLY VON BECKERATH-MÜNCHEN
Wohn- u. Arbeitszimmer in der Ausst. f. angew. Kunst München 1905



OTTO SCHNARTZ-MÜNCHEN
Kaminplatz in d. Ausst. f. angew. Kunst München 1905

der anderen Räume der Ausstellung zu vergleichen, um der gewaltigen Umwälzung, die sich in kaum fünf Jahren vollzogen hat, bewusst zu werden. Hier die bei aller Subtilität der Ausführung wenig erfreuliche Gesamterscheinung des Raumes, die Vergewaltigung des Materials, wie sie sich namentlich an den Stützen der Möbel ausspricht, das Ueberwiegen der Zierformen — dort aber die klare Betonung der Zweckgestalt, eine deutlich sichtbare Konstruktion, die nicht auf der Schneide eines Wagnisses spielt und schliesslich eine meist sehr ruhige, die Hauptformen nicht störende oder gar zerstörende Dekoration. Dem aufmerksamen Beschauer wird bei letzterer namentlich die fast gänzliche Vermeidung von Schnitzwerk zu gunsten von Intarsien auffallen, ein Umstand, der vom hygienischen Standpunkt ganz besonders hoch eingeschätzt zu werden verdient. Es dünkt uns, dass damit aber auch ein mächtiger Vorstoss gegen die noch nicht ganz ausgerottete Kompromisskunst geführt worden ist, die da immer noch meint, es handle sich bei der neuen Bewegung um Zierformen à la Jugend oder Sezession, die irgend einem Aufbau angeleimt werden könnten, um damit ein modernes Möbel oder sonst einen Gebrauchsgegenstand „in modern" zu schaffen. Derartigen Zwitterdingen begegnet man in dieser Ausstellung nicht. Es darf getrost gesagt werden: alle Objekte reden eine klare sachliche Sprache, ohne viel Umschweife, ohne fremdsprachliche Mätzchen, ohne dröhnendes Pathos. Zweckdienlichkeit und Stimmung erkennt man durchweg und sofort als die Leitmotive. Man wird ja





BRUNO PAUL-MUNCHEN
Musiksalon in der Ausstellung fur angewandte Kunst München 1905



BRUNO PAUL-MÜNCHEN. Speisezimmer in der Ausstellung für angew. Kunst München 1905



KARL BERTSCH-MÜNCHEN

Damenzimmer in der Ausstellung für angew. Kunst München 1905

schliesslich nicht mit allem und jedem einverstanden sein können, aber etwas absolut Geschmack- oder Gehaltloses, wenigstens was Raumkunst anbelangt, bietet die Ausstellung nicht. ▽

▽ Wenn wir deshalb hier nur eine Auslese des Gebotenen in Abbildung bringen, so muss von vornherein jeder Verdacht ausgeschaltet werden, als ob wir Minderwertiges mit Stillschweigen übergehen wollten. Wir greifen eben nur einiges vom Besten heraus. Dazu zählt ein reizendes Bibliothekzimmer von Architekt Peter Birkenholz in München. Schon die Verwendung von Kirschbaumholz, mehr aber noch die gemütlich-nüchternen Möbelstücke mit ihren geraden steifen Stützen heimeln uns wie eine Biedermeierstube an. Sehr elegant wirkt ein offener Marmorkamin mit den zugehörigen Feuergeräten und ein Spiegel in Metallrahmen. Ein violetter Teppich stimmt ausserordentlich fein zu dem leuchtenden Kirschbaumholz. Nicht zum wenigsten aber wird die intime behagliche Wirkung des Raumes durch seine niederen Verhältnisse bedingt und durch die geschlossene Erscheinung der Wände. ▽

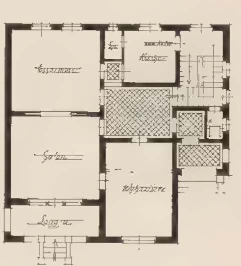


PAUL LUDWIG TROOST-MÜNCHEN
Aus dem Speisezimmer in der Ausst. f. angew. Kunst München 1905

▽ Durch den gleichen Teppich wird eine Verbindung dieses Bibliothekzimmers mit einem kleinen Speisezimmer von Paul Ludwig Troost hergestellt. Auch hier erfreut die absolute Zweckmässigkeit des Mobiliars, das in sattem grauem indischen Ebenholz ausgeführt ist. Ob die Stühle ohne die eigenartige Bekrönung der Rücklehnen noch gewinnen würden, lässt sich nicht kurzer Hand entscheiden, da sie offenbar für einen grösseren d. h. höheren Raum bestimmt erscheinen. ▽

▽ Ein Winkel von ganz reizender Wirkung und eigenartigem Gepräge ist der „Kaminplatz im Hause eines Kunstfreundes". Ein gelblich getönter Rauhverputz wird durch goldgraue Wandbekleidungen mit originellen Stickereien von Frau M. von Brauchitsch, der ersten Meisterin ihrer Kunst in Farbeneffekten, in den unteren Teilen abgeschlossen. Blaugraue Kaminfliesen von J. J. Scharvogel stimmen ebenso glücklich zu dem dunklen Metall des Kamins wie zu der Umgebung. Bequeme Korbmöbel in schlichten Formen und in Naturfarbe laden zum gemütlichen Plaudern ein, weit mehr als jene langweiligen „caqueteuses", mit denen man einst die Kaminecken und Damenzimmer auszustatten pflegte. Blumengefässe in glasiertem Ton und Metall beleben den reizenden Winkel und Beleuchtungskörper in einer dem Raum entsprechenden Einfachheit, spenden von der Decke herab in der Dunkelheit Licht. Das Problem, mit einfachen Mitteln etwas Gediegenes und, nicht zu vergessen, auch etwas durchaus den Anforderungen der Gesundheitspflege Entsprechendes darzubieten, ist hier von Architekt Otto Schnartz in geradezu mustergültiger Weise gelöst. ▽

▽ Auf unserem weiteren Gange durch die Ausstellung sind es vor allem dann zwei Zimmer von Bruno Paul, die ein jeder Einschränkung bares Lob erheischen. Das erstere, ein Speisezimmer, besitzt als Wandverkleidung Matten, die lichtgrau gestrichene Rahmen umziehen. Ein Fensterplatz, zum Teil mit Fliesen verkleidet, scheidet sich vom Hauptraum und mag zu kleineren Mahlzeiten Verwendung finden. Die Möbel von schönem klaren Aufbau, frei von jedem ornamentalen Ballast, sind aus Nussbaumholz gefertigt; ein grosses Büfett mit zwei Seitenschränken in die Wand eingebaut, prunkt mit der Schönheit seines Holzmaterials, seinen aparten grünen Flieseneinlagen von J. J. Scharvogel und geschliffenen Scheiben. ▽



Grundrisse zu Beilage 78

▽ Noch mehr bewährt sich die Meisterschaft Bruno Pauls als Innenkünstler in dem Musiksalon, der unbestritten als der Glanzpunkt der Ausstellung gelten muss. Ein Raum weihevollen Ernstes, ein Ort heiliger Sammlung, durch den selbst bei geschlossenem Flügel hehre Töne zu zittern scheinen, eine Stimmung, wie sie ein Beethoven oder ein Wagner heischt. Dunkles Eichenholzgetäfel mit reichen aber unauffälligen Ein-



E. L. LUTYENS-LONDON, Landhaus „Berrydown"

lagen umzieht die Wände, nur unterbrochen durch einen eingebauten Notenschrank aus Wassereichenholz, hinter dessen blanken geschliffenen Scheiben tabakfarbene Gardinen aufleuchten, und durch einen grünen Marmorkamin, der von graubrauner Fliesenwand sich abhebt. Oberhalb der Täfelung ist ein grüner Unistoff gespannt und über zwei Sofanischen sind dekorative Gobelins eingelassen. Die Sofas, sowie die den Körperformen sich sehr bequem anschmiegenden Fauteuils und Armstühle sind teils mit grauem, teils mit dunkelgrünem klein gemustertem Moquette bezogen. Der Flügel ist nicht minder von technischer Vollendung, sowohl hinsichtlich der Einlegearbeit wie geschmackvoll in seinem Aufbau. Alles das eint sich zu einer so gediegenen, keineswegs lauten, man möchte eher sagen, schweigsamen Pracht, die nicht einmal durch ein Gemälde unterbrochen wird. Nur ein paar kleinplastische dunkelbronzige Werke, wie z. B. von Gosens charakteristischer Violinspieler, die dem Geiste und der Stimmung des Raumes entsprechen, haben da und dort Platz gefunden. Man empfindet deutlich hier das weise Walten eines seiner Aufgabe klar bewussten feinfühlenden Raumkünstlers, dem offenbar die Musik mehr Erbauung und Gottesdienst denn Unterhaltung und Zeitvertreib ist. ▽

▽ Ein elegant gemütliches Plätzchen umfängt uns auch in dem Damenzimmer von Bertsch, dessen Mobiliar in freundlichem Birnbaumholz ausgeführt ist. Die konstruktiven Aufgaben an den einzelnen Mobiliarstücken sind sachlich und dabei recht gefällig gelöst, so besonders in dem Kombinations-Eckmöbel. Schliesslich sei noch das Bibliothekzimmer von Willy von Beckerath erwähnt, mit einem wie uns scheint, recht praktisch in einen Bücherschrank eingebauten Schreibsessel und einem zwar einfachen, aber jedenfalls durchaus brauchbaren Schreibtisch. ▽

▽ Wenn wir hier vorwiegend der Raumkunst gedachten, so bestimmte uns hiezu das Wesen unserer Zeitschrift, beziehungsweise der knappe Raum. Wie viel liesse sich da nicht noch von Beleuchtungs- und Heizkörpern, von Vorhängen, von Gefässen u. a. sagen, die eben doch auch unter den Begriff

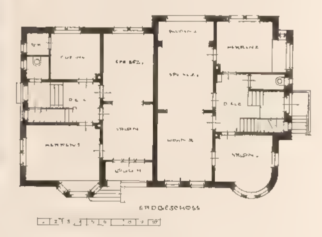


E. L. LUTYENS-LONDON
Landhaus „Berrydown"



WILLY SCHORKOPF-KARLSRUHE
Entwurf zu einem Zweifamilienhause

Pfeiffer, Beyrer und dem leider so früh verschiedenen Drumm gebührt hier uneingeschränktes Lob; weniger wird man sich mit den buntbemalten Holztafeln und dem grossen Holzkreuz von Paul Thiersch befreunden können, und Obrists klobigem Monument wird man ebensowenig wie seinem Blumengestell im Garten besondere Reize abgewinnen. Doch trotz einzelner solcher Misstöne erscheint die Ausstellung in ihrer Gesamtheit als eine wohlerwogene, ausgereifte Tat und nicht zuletzt auch eine Tat kühnen Mutes und grosser Opferwilligkeit. Unter Schwierig-



„Wohnungskunst" fallen. Und im weiteren Sinne müssen wir hieher auch die künstlerische Ausschmückung und Ausgestaltung der Gärten rechnen, wovon uns die Architekten Jäger, Birkenholz, Paul Thiersch und die Bildhauer Pfeiffer, Netzer, Ebbinghaus, Kiefer u. a. treffliche Beispiele bieten, aus denen wir eines, den weissschimmernden Tempel von Peter Birkenholz, mit Netzers Brunnenfigur im Bilde geben. ▽

▽ Und schliesslich sei auch der Kunst der letzten Wohnungen der Menschen, der Friedhofkunst gedacht, die uns ein kleiner Winkel der Ausstellung vorführt. Den Bildhauerarbeiten von keiten aller Art begonnen, von allen erdenklichen Misslichkeiten, wie Streiks bei den Vorarbeiten und Ausführungen begleitet, wurde sie durch die unerschrockenen Führer wie Scharvogel und Krüger, zu dieser geradezu vorbildlichen Höhe gehoben. Sie bedeutet einen stolzen Markstein in der Entwickelungsgeschichte der angewandten Kunst und gibt einen untrüglichen Beweis dafür, dass, um mit Muthesius zu sprechen, aus dem gärenden Most schliesslich doch ein guter Wein werden musste. ▽

MÜNCHEN *DR. PH. M. HALM*

BEILAGEN

MODERNE BAUFORMEN
JAHRG. IV — MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR — HEFT: 11
Der Nachdruck aller in dieser Nummer enthaltenen Artikel und Bilder ist verboten

EMANUEL SEIDL UND SEINE KUNST

Als ein recht interessantes Kapitel im Buche der künstlerischen Kultur Deutschlands darf wohl der Abschnitt 1800 1900 bezeichnet werden. Erfreulich wird er aber erst, wenn wir in dessen letzten Blättern lesen, wenn wir nach und nach sehen, wie auch der deutsche Künstler mehr und mehr mit hemmenden Gepflogenheiten und Stilweisen aufräumt, wie er Neuland sucht und endlich sich anschickt, es zu betreten ... Gar nicht erfreulich sind aber Anfang, Mitte und noch einige Blätter des Abschnittes, denn einer im Grunde ganz kulturlosen Strömung sind in den damaligen Jahren die besten und die grössten deutschen Talente zum Opfer gefallen. Ich erinnere nur an einen, an Lenbach; übrigens ein markantes Beispiel damaliger Verhältnisse. Denn selbst er, der sowohl genug Persönlichkeit als künstlerische Individualität war, hatte nicht den Mut, unabhängig von allem seinen eigenen Weg zu gehen; alte Meister mussten die Form für seine Schöpfungen hergeben, ihre Harmonie, Ruhe, Kultur: eine Konzession, die Lenbach seiner Zeit machen zu müssen glaubte. Denn für den neuen Inhalt einer neuen Zeit hatte man ja noch keine Form gefunden! Dass nun bei solcher Lage der Dinge die Vertreter der Architektur am allerwenigsten geneigt waren, bahnbrechend zu arbeiten, darf nicht Wunder nehmen, denn eine schnelle Anpassung dieser Kunst an neue Verhältnisse liegt deren Wesen ja ferne. Und in der Tat .. es hat lange gedauert bis ein Dülfer und andere kamen, es liegt eine bedeutende Spanne Zeit zwischen dem modernen Warenhaus von heute und den palastartig gehaltenen - städtischen Wohnhäusern, die in vergangenen Tagen erbaut wurden. ▽ Ich denke soeben so mancher Strassen Münchens, die diesen Werdegang unsrer Architektur deutlich widerspiegeln, und damit, meine ich, habe ich auch schon die Farben auf der Palette zum Zeithintergrunde, von dem sich nun unsere modernen Künstler scharf und charakteristisch abheben. Um aber ein lebendiges Porträt des Künstlers Emanuel Seidl zu malen, muss ich dem Zeithintergrunde einige Pinselstriche widmen; ich muss E. Seidls Beziehungen zur Vergangenheit streifen, um seine Entwickelung markant herauszubringen. Denn natürlich ... auch seine Kunst konnte nicht von heute auf morgen ausreifen, auch er hat gesucht bis er gefunden hat, ist manchen Weg gegangen, ehe er sich eine Reife erwarb, die ihn heute als Führer auf verschiedenen Gebieten der Architektur erscheinen lässt. ▽ Es wäre nun gewiss eine dankbare Aufgabe, eine Schilderung des Emporweges unseres Künstlers an der Hand guter Illustrationen zu versuchen, allein uns ermangelt hier das nötige Material. Deshalb sei nur im allgemeinen von Professor E. Seidls früherem Schaffen gesprochen. Da wäre denn zunächst hervorzuheben, wie sich schon an den Bauten des jüngeren Seidl ein Streben nach Einfachheit bemerkbar macht, das lieber durch hübsche Gliederung, sorgfältige Bewertung einzelner Bauteile, durch gutgeführte Linien vornehme Resultate zu erreichen sucht, als durch Prunk und aufwändige Gestaltung, wie sie damals so sehr beliebt waren. Auch als Innenarchitekt war E. Seidl von jeher feinfühlig. Wir sehen ihn zwar seinerzeit die Antike

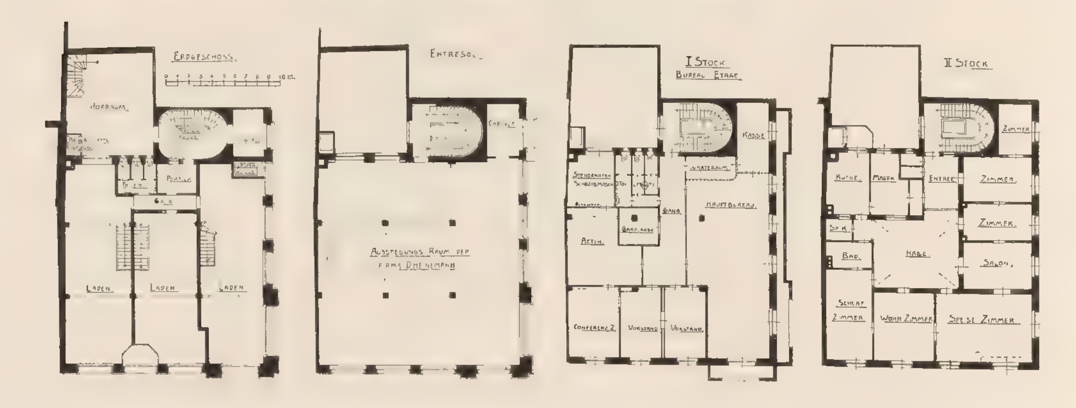


PROF. EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN
Portal vom Gebäude der Münchener & Aachener Versicherungs-Gesellschaft in München



PROF. EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN, *Gebäude der Münchener & Aachener Versicherungsgesellschaft*

nicht verschmähen, und ebenso wenig andere Stilarten; wir gewahren in den von ihm geschaffenen Räumen sich spreizende Pfauen, stolze Säulen und überaus kostbare Möbel, allein das ordnete doch alles schon ein Architekt an, der lyrisch empfinden und gestalten konnte, und ein persönlicher Hauch belebt Dinge, die sonst nur frostig zu wirken vermögen. Angeborener Geschmack liess ihn eben aus den Schatzkammern der Vergangenheit stets künstlerische Werte wählen; glückliche äussere Umstände ermöglichten es ihm, ruhig seinen Aufgaben nachzugehen. ▽ So mancher wäre nun hier angelangt — die verschiedenen Stile beherrschend — stehen geblieben, würde allmählich in einem bestimmten Wirkungskreise erstarrt sein und so die Anforderungen einer neuen Zeit als nicht zu Recht bestehend abgelehnt haben. Doch „es bildet ein Talent sich in der Stille“ — und der tief veranlagte Künstler wird heute oder morgen durch sein reifendes Talent dazu gedrängt, das entscheidende, das letzte Wort zu wagen ... heute oder morgen; einmal ... denn es dauert oft lange, bis man sich seiner selbst ganz und klar bewusst wird. Und es ist ein quälender Weg, den der einzelne da zu gehen hat. Vor einem Jahre war ich ja noch so glücklich, mit meinen Werken zufrieden, sagt man sich. Und heute: warum die Unruhe, das



Suchen, die Sehnsucht nach Anderem, Anderem . . . War, was ich früher schuf, vielleicht gar nicht der wahre Ausdruck meines Ichs? Oder träumte ich, während draussen um meine Werkstatt bereits ein neuer Tag auflohte? Ja, so war es, aber jetzt bin ich wach — und ich will dem neuen Tage dienen! Denn heilig ist die Zeit, die schreitende, und jeder Künstler, jeder Führer soll ihr entgegen gehen. ▽

▽ Was ich gerade schrieb, hätte man auch nüchterner fassen können. Ja, ich könnte auch sagen, Professor Emanuel Seidl fühlt eben den Zeitniederschlag mehr, deutlicher als andere. So konnte ihm naturgemäss nicht entgehen, dass seine Kunst, die Architektur, denn doch heute ganz andere Aufgaben zu lösen habe, als alte Kulturniederschriften zu kopieren . . . Wir wollen hier gar nicht von Beispielen reden, die das unwiderleglich dartun würden, nicht einmal darauf verweisen, dass unser Weltverkehr, eine ins Grosse gehende Industrie, die moderne Technik vom Baukünstler Arbeiten heischen, Bauten, die er früher gar nicht zu ersinnen hatte; wenn wir nur den Unterströmungen nachgehen, zeigt sich leicht die Tatsache, dass auch in der Architektur — als Rückwirkung der Zeit eben — neue Formen gesucht und gefunden werden müssen. ▽

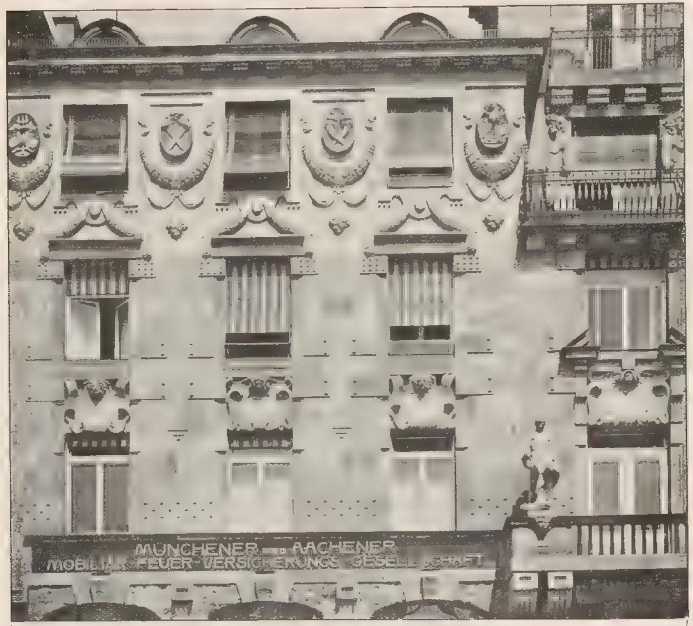


PROF. EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN
Gebäude der Münchener & Aachener Versicherungs-Gesellschaft in München

▽ Wir müssen auch da den Mut haben, uns auszuleben. Wir, die wir ganz andere Nerven, Hirne, Sehnsüchte, Ideale haben, einem anderen Glück nachjagen, als unsere geruhigen Vorfahren. Wir, denen die Nuance lieber ist, als die Breite und Tiefe, wir, die alles viel reicher, aber auch verworrener, viel differenzierter aber auch viel weniger kräftig gezeichnet sehen, als die Menschen von damals. ▽

▽ So hängt es bspw. zusammen, wenn heute hinter den sezierenden Anatomen — auch der Mystiker steht, lächelnd steht; wenn uns das kleinste Stück Erde unendlich teuer ist, gleichwohl wir es andernteils wieder nur als schwingendes Atom ansehen. Neue Menschen, neue Welt . . . und die wenigsten finden für das Geschaute Worte. Die sie aber fanden, bringen uns unsere Zeit näher als die dickleibigsten modernen Werke, welche sich mit unseren Kulturzuständen herumquälen. Einer hat es sogar ganz vorzüglich zustande gebracht, den modernen Menschen denken, handeln, leiden zu lassen — ich meine den Dänen Jens Peter Jakobsen. Er hat uns einen Spiegel, seine Werke, hinterlassen, und wir vermögen uns so nun wenigstens deutlich zu sehen . . . Wir lernen auch aus seinen Arbeiten ersehen, was wir eigentlich lieben — wir begreifen, welche Schönheit, welche Kunst die unsere.

▽ Auf der Basis der Wahrheit muss sie gegründet sein. Damit sei aber nicht gesagt, dass die Naturalisten, die Realisten die allein seligmachende Religion bedeuten, dass nur ein Liebermann das Recht habe, für uns zu sehen. Denn Wahrheit — das ist nicht nur Naturbeobachtung. Wahrheit ist hier vielmehr mit organischem Wachstum zu übersetzen, und das Kunstwerk, das wir meinen, muss eine starke Künstler-



PROF. EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN
Detail vom Gebäude der Münchener & Aachener Versicherungsgesellschaft in München

deutlich genug ausgedrückt habe. Ich möchte deshalb noch sagen, dass uns Rodin wahre Plastik gibt, und unsere jungen Nutzkünstler oft, wenn auch keineswegs immer, vollkommen ausgereifte wahre, angewandte Kunst geben. Ja, der moderne Innenraum zeigt schon erfreulich viel Zeitniederschlag; die Architektur selbst, besonders aber die monumentale, ist noch nicht so weit fortgeschritten. Ich glaube, dies liegt hauptsächlich daran, dass wir uns hier — wo wir am meisten reformierend tätig sein sollten — zu den wenigsten Konzessionen an die Zeit herbeilassen. Noch immer zu viel Götzendienst, alte Form, zu viel Aufwand, Malerei gewissermassen! Aber dieser Aufwand, diese Schnörkel, alle diese Künste tuen uns gar nicht not! Gebt uns lieber einfache und dennoch hübsche Miethäuser, zeigt uns in einer grossen m o d e r n e n Bahnhofshalle, im Kaufhause, was ihr könnt; schafft eine Fabrikanlage, die einen gleich grandiosen und dabei einfachen architektonischen Rahmen darstellt, als die Tätigkeit der Menschen, der Transmissionsriemen, der hand als Rohstoff (als Vorwurf) der Zeit entnommen und mit unseren Werkzeugen geformt haben; unser Fühlen, Empfinden, unser Wollen musste es glätten. Um ein Beispiel zu nennen. Wir empfinden es als Dissonanz und unwahr, wenn ein Lenbach die nervöse Charakteristik eines modernen Weibes auf eine Bildfläche schreibt, auf der sonst die Ruhe verrauschter Jahrhunderte lag; wir empfinden es als Theater, einem Lächeln, das die Jetztzeit schuf, neben einem verstaubten Gobelin zu begegnen. Wir nennen jedoch hübsch und reizvoll, und je nachdem selbst herrlich ein Bild, in dem uns ein Schotte ein modernes Weib in elegantem Kleide, mit Lackschuhen und Linien zeigt, wie wir sie auf der Strasse, im Salon bewunderten, wenn er uns eine Dame zeigt, deren Figur sich von einer modernen Tapete abhebt und deren Erscheinung uns unmittelbar erregt . . . ▽

▽ Ich weiss nicht, ob ich mich



PROF. EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN
Landhaus Grützner in Leoni

blanken ungeheuren Schwungräder Bild ist! — Hier ist der Zwiespalt das Unerfüllte. Gegen den Techniker versagt heute der Architekt. Der Techniker, praktisch denkend und alles nützend, fand nämlich und findet immer bald seine Form (siehe Automobil etc.); der Architekt, noch in tausend Vorurteilen befangen, möchte immer noch den neuen Wein in alte Schläuche pressen. Doch ich sehe es gerade, ich werde ungerecht, ich rede zu allgemein, denn auch die Architektur hat sich ja schon dort und da den Anschluss an das Leben wieder errungen. Und haben wir auch noch nicht „den Stil unserer Zeit", wir haben genug Baudenkmäler, charakteristisch für unsere Epoche. ▽



▽ So ist beispielsweise die Landhausarchitektur von heute, der Landsitz, der Villenbau auf eine Höhe gebracht worden, die einen die übrige Misère wohl vergessen lässt. Ja, ich getraue es mir zu sagen: neben unserer schon sehr reife Früchte spendenden Innenarchitektur scheint mir die moderne Villa am meisten Klassizität zu atmen, und sie wird kaum mehr nennenswert künstlerisch ausgebaut werden können. Dass aber dem so ist, liegt eben auch in der Zeit begründet. Doch wer hat in uns zuerst wieder die Sehnsucht nach dem Lande wachgerufen, das Verlangen erweckt, auf eigener Scholle, und sei sie noch so klein, wandeln zu können? Es waren wohl die Landschafter, die endlich Rom Rom sein und Italien Italien sein lassend, wieder in die deutsche Landschaft hinauszogen, die deutsche Erde wieder aufsuchten und grüssten, die graustämmigen zartgrünen Buchenwälder, den schwarzen Tann, die gold'nen Ebenen, die sanften Vorberge, die kleinen treuherzigen Städtchen. Diese alten Städtchen, in denen Biedermeier gewohnt hat und deren Bauten oft ganz wunderlich drollig und anmutig mit ihrer Umgebung zusammengehen. Sie malten dies alles und noch tausend ähnliche Bilder, und wir liessen uns diese Schilderungen nicht nur gerne gefallen, nein, wir wollten noch lieber wirklich besitzen, was da nur im goldigen Rahmen vor uns war. Die Millionenstadt, das hastige Erwerbsleben, all der aufregende Trubel des Tages und der rohe Lärm des ganzen Jahres — im Grunde haben sie eben eine grosse Sehnsucht nach Ruhe, nach Erdgeruch, nach einfacher ländlicher Schönheit in uns gezeitigt. Wer nur irgend kann, geht wenigstens einige Monate aufs Land, andere bauen ein altes Bauernhaus um, wieder andere, besser Situierte, lassen sich eine Villa gestalten. ▽



PROF. EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN
Landhaus Grützner in Leoni

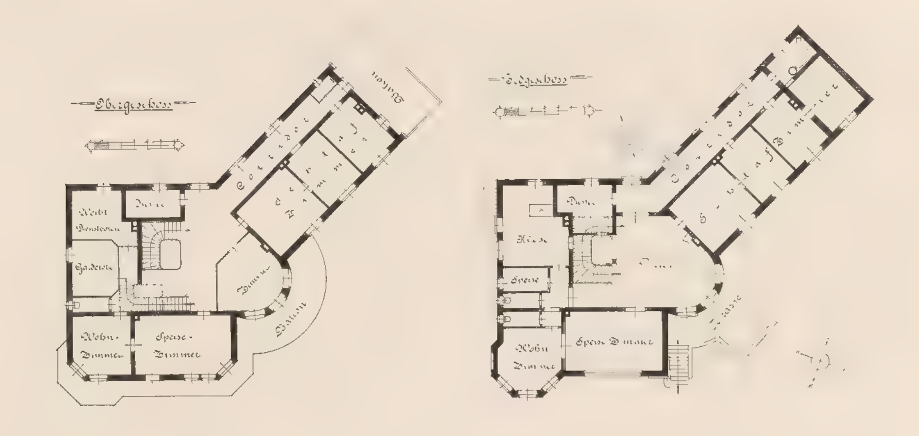
▽ So hat der Architekt, so hat der Innenarchitekt zu tun, denn natürlich will man sein ländliches Schatzkästchen auch innen durch Behaglichkeit, Komfort, harmonische Wirkung etc. bereichert sehen. ▽

▽ Ich habe mich nun schon sehr weit von meinem eigent-



PROFESSOR EMANUEL SEIDL MÜNCHEN

Landhaus v. Maffei in Feldafing



lichen Thema, einer Würdigung der Werke Professor Emanuel Seidls, entfernt; wenigstens mag es so scheinen. In Wahrheit denke ich, habe ich die ganze Zeit her von ihm und über ihn berichtet. War ich doch bemüht, den Zusammenhang seiner Wandlung als Künstler und den der Zeiten anschaulich zu machen. ▽

▽ Wir verliessen ihn, ehe er sich der neuen Richtung bestimmt anschloss; nun, da wir zu ihm zurückkehren, begrüssen wir ihn gleich als einen feinsinnigen Vertreter der Moderne. Und nicht nur so . . . sondern als einen Architekten, der jetzt in Deutschland, was speziell Villenbau und Innenarchitektur anlangt, eine führende Rolle inne hat. Nicht, als ob Emanuel Seidl ein Spezialist wäre. Denn er hat Paläste geschaffen, grosszügige Bürgershäuser, Banken, Gemäldegalerien, Schlösser, die in ihren verschiedenen Räumen und Ausbauten gleich ganze Geschichtsperioden widerspiegeln; allein am meisten glauben wir, ist ihm doch wohl, wenn er einen Raum zu einem Kunstwerk erheben kann, und draussen auf dem Lande ein Werk, eine Villa, einen Herrensitz sorgfältig in die Landschaft hineinkomponiert . . . ▽



PROF. EMANUEL SEIDL MÜNCHEN
Landhaus v. Maffei in Feldafing

▽ Hat aber Seidl so eine Sparte der Baukunst vor allen anderen erwählt, eine Tätigkeit, die heute am meisten an wirkliche Bedürfnisse anknüpft: einseitig in seinen Anschauungen ist er dadurch nicht geworden. Im Gegenteil . . er zieht nebst den modernsten Errungenschaften gerne heran, was uns frühere Generationen hinterliessen. Und wenn seine Objekte schier organisch mit ihrer Umgebung verwachsen sich darstellen, so unterscheidet sich seine Kunst auch auf diese Weise von der Tätigkeit jener Architekten, welche das Wort „modern“ mit einem internationalen Formendurcheinander übersetzen.

▽ Seidl ist ein d e u t s c h e r und im besondern b a y r i s c h e r Künstler. Mag er von England, von Wien, dort und da gelernt haben: sobald wir das Territorium einer seiner Villen betreten, befinden wir uns in der Heimat. „Bodenständigkeit“ ist ihm eben nicht nur ein Schlagwort, „Einfügen in die Landschaft“ nicht nur ein Satz. Und seine deutsche Handschrift kann er schon deshalb weder verlieren noch verleugnen, weil sie nicht künstliche Mache, sondern eine Aeusserung seines innersten Wesens ist. ▽



PROF. EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN
Landhaus v. Maffei in Feldafing

▽ Die Aachener Bank, als ein städtisches Objekt, schalte ich hier aus; auch die Villa Grützner-Leoni hat trotz ihrer künstlerischen Quali-



PROF. EMANUEL SEIDL MUNCHEN
Eingang des Landhauses v. Maffei in Feldafing

ihm gelingt. Die Sache ist vielmehr die ... E. Seidl hat eine Persönlichkeit, seine Persönlichkeit beim Bauen zu vergeben und ausserdem geht er, wie schon angedeutet, mit grosser Lust und Liebe an seine Aufgabe heran. Keine dürftige Künstlernatur, die sorgfältig ihre Inspirationen ausnützt, sondern ein Mann, der aus dem Vollen schöpft, gibt er bei jedem Anlass und gerne. Diese Veranlagung verleiht seinen Werken auch den malerischen Zug, denn sie erscheinen, so streng es auch der Künstler mit seiner Kunst nimmt, immer flott hingeschrieben. ▽

▽ Noch habe ich auf einen anderen Zug seiner Landhäuser nicht besonders aufmerksam gemacht. So sehr nämlich der Künstler beispielsweise im Innenraume die Farben zu schätzen weiss, ist er im Aeusseren seiner Bauten in dieser Beziehung von wohltuender und berechtigter Zurückhaltung. Unsere Zeit lässt zwar malerischen Gelüsten bei Fassaden den weitesten Spielraum; Seidl macht aber keinen oder nur geringen Gebrauch von Freiheiten, die ihm nicht immer durchweg als zu Recht bestehend erscheinen mögen. Auch er belebt zwar die Fassade recht gerne mit Farbe, aber der Architekt darf bei ihm nirgends dem Dekorationsmaler den Vortritt lassen. Und ist seine Art, mit Farben umzugehen, charakteristisch: viel charakteristischer noch für ihn und bezeichnender ist es, wie



PROF. EMANUEL SEIDL-MUNCHEN
Eingang des Landhauses Bischoff in Leoni

täten in diesem Zusammenhange nicht zu viel zu sagen: auf starke Silhouettenwirkung angelegt, trägt sie noch dem traditionellen und dekorativen Moment Rechnung. Ist die ganze Gruppierung zwar reizvoll genug, dass auch dieses Objekt interessant sich darbietet, so fesselt unser Interesse doch am meisten der Umstand, dass es einiges über die Entwicklung unseres Meisters verrät .... ▽

▽ Dagegen sind die Villen Bischoff und von Maffei vollgültige Beweise dessen, wie er heute baut, was er jetzt leistet ... ▽

▽ Was entscheidet die Wirkung dieser Bauten? Zunächst wohl die Art und Weise, wie sie in der Landschaft stehen; die bildmässige Leistung, die sie vollbringen. Ich brauche beispielsweise nur auf die Villa Bischoff Leoni zu verweisen, deren Gesamterscheinung mich anerkennender Worte vollkommen überhebt. Allein damit, dass betont wird, wie sorgfältig der Architekt von Fall zu Fall das Gelände, die Gegend, die Landschaft, ja den Landstrich studiert, in dem sich sein Bau einfügen soll; wie sehr er es versteht, Wege, gärtnerische Anlagen, Bäume, Weiher und Ähnliches für seine architektonischen Absichten auszunutzen, ist die Schätzung Seidlscher Landhausbauten erst zum Teil gelungen. Denn das tun ja auch andere (wenn auch wenige so genial wie er), ohne jedoch den Beschauer so gefangen zu nehmen, wie es

er ein Haus zeichnet. Das Dach ganz allein zeigt dies. Er liebt es weit vorzuziehen, er lässt es eine grosse Rolle spielen und im Verein mit Veranden, Erkerausbauten etc. verleiht es seinen Villen mehr eigenartige Prägung als die auftretende Farbe. ▽

▽ Meiner Studie würde durchaus etwas ermangeln, käme nicht auch der Innenarchitekt E. Seidl zu Worte. Denn nicht nur, dass die moderne angewandte, oder wie man auch sagt, die Raum- und Nutzkunst ihm sehr viel zu verdanken hat, vor allem, dass er sie in vornehmer Weise populär macht; nein, er lebt sich in dieser Sparte der Baukunst so sehr aus, wie wenige. Und die Nennung seines Namens allein in Verbindung mit dieser Kunst genügt schon, um ihr die Achtung weiter Kreise zu sichern. Es ist eben etwas anderes, ob man die Aufgabe, einen Raum auszugestalten, vom Standpunkte eines Tapezierers ansieht, oder von dem eines Mannes, dem Kulturgewissen eignet.

▽ Wir unserseits sind uns mit dem Meister darüber einig, dass die bildende Kunst wohl nirgends edlere Triumphe feiert als im harmonisch abgestimmten Interieur, denn sonst Ausnahme, ist sie hier tägliches Brot. Der Raum: das sind wir ja selbst. Der schöne Raum: ein Fest der Seele. ▽

▽ Darum hat sich E. Seidl bleibende Verdienste um die Architektur und die Künste überhaupt erworben, indem er, wo man ihn mit der Durchführung von Räumen beauftragte, immer bemüht war, die Innenkunst auszubauen, an das Leben anzuschliessen, mit ihrer Hilfe den Alltag zu vergolden. ▽

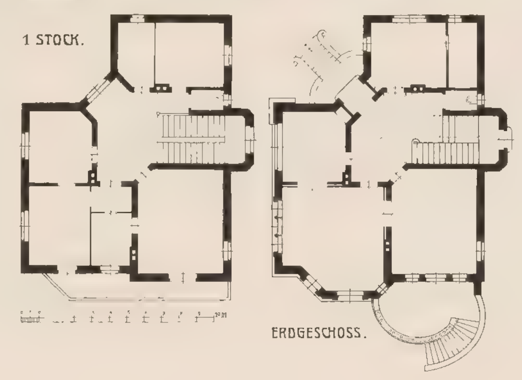
▽ Sich dessen klar bewusst, dass feinfühlig gestaltete Raumfluchten Tausende und Tausende direkt zum Genuss der Schönheit erziehen helfen, geht unser Meister, gilt es das Innere eines Hauses auszuführen, sehr abwägend vor. Doch wozu die Umschreibung? E. Seidl ist als Innenarchitekt einfach Aristokrat; das ist das treffendste Wort. ▽

▽ Als solcher liebt er natürlich Einfachheit und vermeidet er jeden unfeinen Pomp; liebt er Wahrheit, bezw. eine Schönheit, die am wenigsten die der breiten Massen ... Trotzdem wirken seine Schöpfungen dennoch erhebend auf jedermann — weil sie voll Wärme sind. Doch wir haben nicht nur von den Eindrücken, die fertige Werke auslösen, wir haben auch vom Werden eines solchen zu berichten. Mit anderen Worten .. technische Fragen anzuschneiden. Was lässt den Künstler solche Resultate gewinnen? Wohl nicht allein, aber auch nicht am wenigsten, dass er das Material schätzt. „Das Material soll als solches wirken", das ist sein Wunsch, in Worten formuliert. In der Tat bietet ja bald ein Rohstoff, nützt man ihn nur recht, dem Auge so viel Reiz, dass man nur schwer oder richtiger gar nicht einzusehen vermag, weshalb selbst heute noch der Maler Marmor-, Holz- und andere Flächen vortäuschen darf etc. Dass sich die Wirkung noch erhöht, je edler, malerisch genommen, das Material in Erscheinung tritt, das lehrt jede Ausstellung angewandter Kunst — nur wird diese Lehre noch nicht genügend beherzigt. ▽

▽ Professor Seidl nun ist so glücklich, sich in der Wahl seiner Mittel, der Hölzer u. s. f. u. s. f., keine Schranken auferlegen zu müssen. Er darf das edelste Material verwenden ... kommt aber auch mit recht einfachen Dingen aus. Ein sehr sicherer Geschmack leitet ihn immer in solchen Fragen. Einmal ist es die Zeichnung, die einem von ihm entworfenen Bildrahmen einen nicht gewöhnlichen Wert verleiht, ein andermal beizt er nach altem Rezept weiches Holz so prachtvoll dunkel, als sei es in Jahrhunderten so geworden. Auch ersinnt er ganz neue Verfahren oder protegiert neue Techniken, und so entstehen unter



PROF. EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN
Landhaus Bischoff in Leoni



anderem Hirnholzmosaikböden, sehen wir kleine Stücke zu einer grossen Parketttafel vereinigt. Er liebt sehr die malerischen „Zufälligkeiten“: es passt ihm aber auch, dem Material Wirkungen zu diktieren. ▽

▽ Doch über dem Aufzählen von Details, welche die Wirkung Seidlscher Räume zu stande bringen, darf nicht vergessen werden, zu betonen, was er im grossen Ganzen erstrebt. Der Künstler teilte mir nun darüber mit, er individualisiere gerne seine Schöpfungen, und in der Tat: in der Mappe seiner Arbeiten blätternd, sieht man wohl immer die architektonische Handschrift des Meisters wiederkehren, doch auch auf den ersten Blick, dass dieser Raum für diesen Bewohner und dessen Eigenart, jener für jenen und andere Lebensgewohnheiten entworfen und durchgeführt wurde. ▽



PROF. EMANUEL SEIDL-MÜNCHEN
Aus dem Landhaus v. Maffei in Feldafing

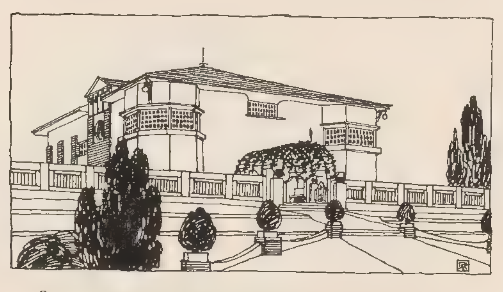
▽ Noch ein paar Worte zu unserem Bildermaterial! Ueber die Aachener Bank in München ist zunächst zu bemerken, dass deren Aeusseres zusammenzustimmen war mit einer aufwändigen, ja monumentalen architektonischen Umgebung. Teils Tuff, teils Sandstein kam zur Verwendung; vergoldete Steinnägel, ebenso behandelte andere hervortretende Teile am Bau tun gute Wirkung. Malerisch würden die Fassaden übrigens auch ohne irgend welche Lokaltöne erscheinen. ▽

▽ Im Innern macht sich ein starkes Wertlegen auf Farbenwirkung bemerkbar. Seidls Vorgehen ist also auch hier wieder, wie so oft, in jeder Weise vorbildlich. Kein besonderer Freund von Tapezierkünsten, weiss er auf andere Weise sehr hübsche Farbenharmonien zu erzielen. ▽

▽ Nun zur Villa von Maffei! Charakteristisch für diese Villa ist vor allem die Schrägstellung der beiden Flügel. Aber auch sonst wäre noch vieles darüber zu sagen. Wir können jedoch hier nur erwähnen, dass für die Strebepfeiler und Sockel Hugelfinger Tuff gebraucht wurde. Der ist besonders malerisch und wetterbeständig, wenn richtig, d. h. für vertikale Flächen herangezogen. Das Vestibül in der Villa hat seine Note vom verwendeten Pappelholz. Noch wenig verwertet, ist es besonders durch seine grauen und grünen Fasern dann sehr hübsch, wenn es nicht zu peinlich ausgewählt wurde. — ▽

▽ Die Villa Bischoff schmückt eine Höhe. Sie hat also eine exponierte Lage. Demgemäss hat der Architekt das Parterre auf der Wetterseite verschindelt. Sockel und Fensterumrahmungen zeigen sich in Beton durchgeführt. Von der Villa Grützner erwähnte ich schon früher, dass sie noch mehr dem sich entwickelnden Künstler angehört. — ▽ Wir waren in der vorliegenden Studie bemüht, nicht ein Gesamt- aber ein charakteristisches Bild des Seidlschen Schaffens zu geben. Gelang dies nun mehr oder minder . . in jedem Falle darf uns der Leser Dank wissen, denn wir haben aus der Werkstatt eines Künstlers geplaudert, wie Deutschland nur wenige besitzt. ▽

MÜNCHEN *MORIZ OTTO BARON LASSER*

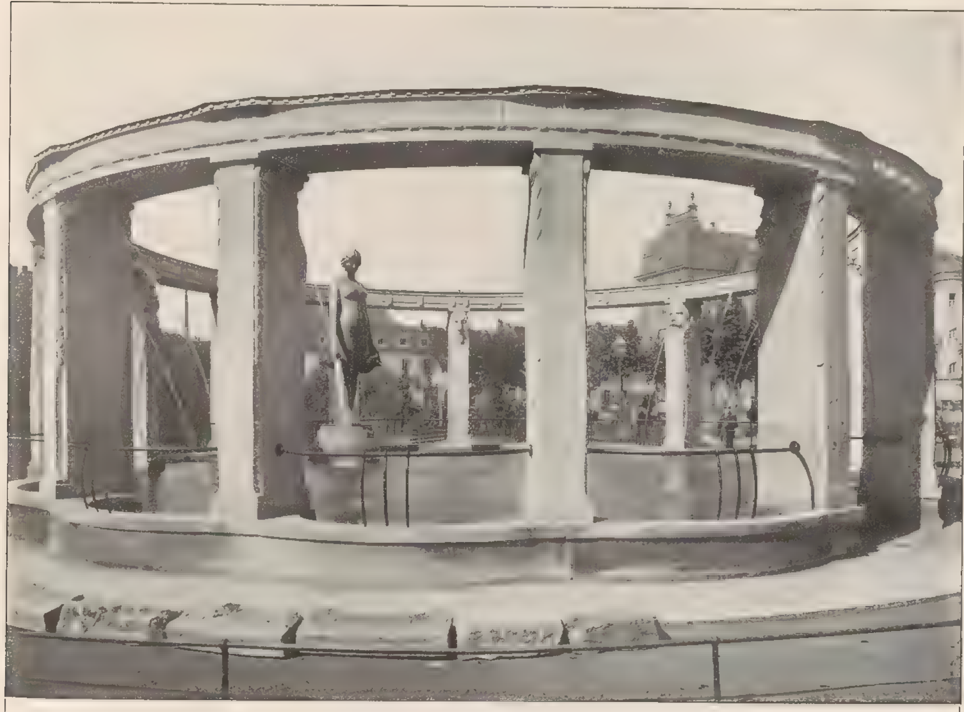




Gesamtansicht und Grundrisse zur Studie zu einem Wohnhaus von Richard Schmidt-Darmstadt (Beilage 88)

HENRY WILSON

Man täte unrecht, wollte man Wilson lediglich als Baumeister beurteilen. Er kommt dabei zu kurz. Seine eigentümliche Veranlagung folgt nur widerwillig dem spröden Gesetz der Konstruktion, das in England so viele werkgerechte Ausleger findet, dagegen gibt er eins, das dem Engländer im allgemeinen mangelt: malerischen Reiz. Er gehört der romantischen Richtung an, die trotz der von Morris und seinen Freunden gepriesenen Einfachheit hier und da das Haupt zu und viele andere versuchten aus diesem Drang heraus der Sprache eine Musik zu geben, die dem Volksgenie als eigene Kunst abgeht. In die Architektur selbst wurde diese gefährliche Schwärmerei nicht hineingelassen. Um so deutlicher sprach sie sich in der Malerei aus und die ungeheure Popularität des Burne-Jones und Genossen beweist, dass dem als sachlich und nüchtern verschrieenen Volke diese Kunst ans Herz ging. Es müsste auffallen, wenn sich alle Künstler die

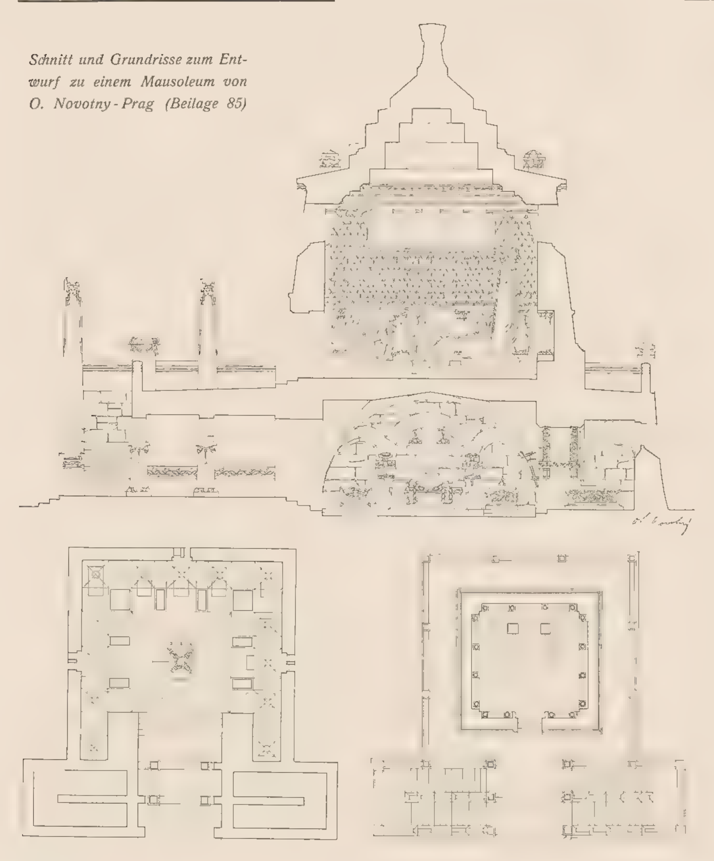


PROFESSOR HERMANN BILLING UND BILDHAUER BINZ-KARLSRUHE
Brunnen auf dem Ludwigsplatz in Karlsruhe

heben beginnt und zumal in der Kleinkunst deutlich hervortritt. Hier wird von Wilson, Alex. Fisher eine Kunst des Geschmeides versucht, der man auf den ersten Blick nicht die englische Herkunft ansieht. Eher glaubt man sie dem Vaterlande Laliques entsprungen und auch die grösseren Arbeiten Wilsons, von denen die beiden Abbildungen im vorigen Hefte eine hinreichende Idee geben, nähern sich vielmehr gewissen französischen Tendenzen als der nationalen Art Englands. Die Engländer lernten von der Gotik im allgemeinen das streng Organische der Baukunst. Ihre Literatur beweist, dass sie auch die Mystik der Alten verstanden; Morris, Rossetti weise Beschränkung auferlegten, die einen Burne-Jones charakterisiert. Morris mag schuld daran sein, dass der Freund nie daran dachte, seine Phantasie über den Rahmen des Bildes oder der Dekoration hinaus zu erweitern. ▽

▽ Wilson tut diesen Schritt. Er baut so wie Burne-Jones etwa malte, oder möchte so bauen; denn die meisten seiner Gesamtprojekte sind auf dem Papier geblieben, seine wesentliche Tätigkeit beschränkt sich auf die Dekoration. Man weiss nie ganz deutlich, ob er überhaupt an die Möglichkeit einer Ausführung denkt oder nicht und das ist der Fehler seiner Kunst. Mir fällt bei ihm immer Gustave Moreau ein, bei

Schnitt und Grundrisse zum Entwurf zu einem Mausoleum von O. Novotny-Prag (Beilage 85)



dessen Bildern man sich auch immer fragte, ob es Halluzinationen oder Gemälde sein sollten. Die Sicherheit des Mittels für den sicheren Zweck fehlt bei beiden. Uebrigens schätzt Wilson Moreau persönlich höher als irgend ein Landsmann des Franzosen. Das ist kein Wunder. Er steht Moreau gegenüber wie gewisse schottische Architekten Aubrey Beardsley und versucht die Fortsetzung seines Lieblings auf ein realeres Feld, wo die schwankende Basis nur noch schärfer hervortritt. Er will seine Entwürfe nicht lediglich wie die Phantasien des Malers betrachtet wissen, denn dafür geht er zu sehr ins Einzelne und zielt auf eine scheinbare Realisierbarkeit, anderseits kann man ihn nicht als Maler genügend schätzen, denn dafür gibt er zu wenig von den eigentlichen Werten der Malerei. Einen Dichter mag man ihn nennen, der mit den Mitteln verschiedener Künste zu reimen versucht. Als Architekt gibt er eine Art Episodenbaukunst. Gewisse Details gelingen ihm. Er hat Kirchenkronen gemacht und so geschickt aufgehangen, dass man etwas von der Stimmung frühchristlicher Kirchen dunkel empfindet. Die Empfindung ist nicht ganz echt, ein bisschen Talmi liegt darüber, eine Spur zu viel oder zu wenig in der Wirkung, und bei einem unausbleiblichen Vergleich mit guten Vorbildern droht der Zauber in nichts zu verfliessen. Trotzdem kann man sich, so lange er hält, daran freuen ... ▽

▽ In unseren beiden Bildern (Heft 10, Beilage 73 & 74) verrät sich deutlich die Kleinkunst; am glücklichsten in dem Interieur. Der Überfluss an Einzelheiten wird hier einigermassen durch die Farbe gebändigt. Bei aller Bewunderung der Geschicklichkeit kann man sich nicht der Einsicht verschliessen, dass diese Phantasie, in die Wirklichkeit übersetzt, die verworrene Antike in ein bedenklich neumodisches Barock verwandeln würde. Davon muss der Leser absehen. Wir bringen die Bilder durchaus nicht als Vorlagen für Architekten, sondern als koloristische Anregungen für Künstler von Geschmack und Urteil, und freuen uns, ihrer Kritik einen Künstler zu zeigen, der weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus berühmt geworden ist. ▽

VITZTHUM

BEILAGEN

MODERNE BAUFORMEN

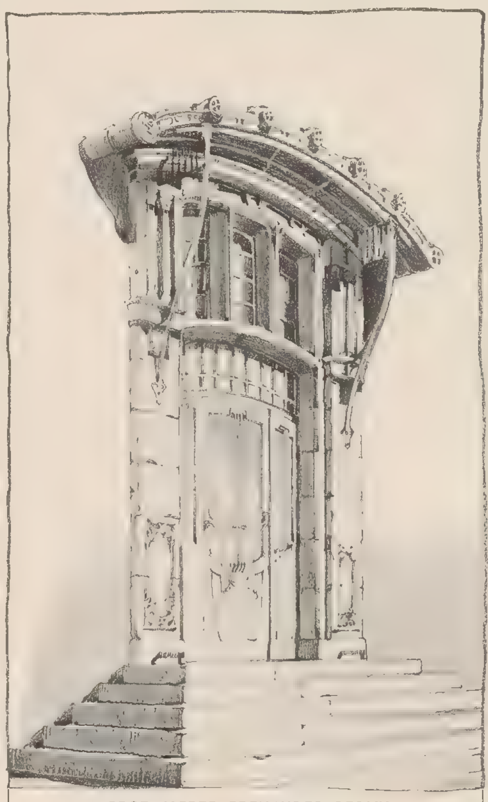
JAHRG. IV — MONATSHEFTE FÜR ARCHITEKTUR — HEFT: 12

ALFRED GRENANDER

Man schreibt über moderne Dekorationskunst heut anders als vor 10 oder 15 Jahren. Nicht dass sich die Gesinnung wesentlich geändert hätte; aber die Tonart, in der man über diese Dinge spricht, ist eine andere geworden. Selbst bei den Enthusiasten und ganz jungen Leuten. ▽

▽ Damit sind nicht die graduellen Schwankungen gemeint, die die Wertschätzung bei diesem oder jenem Künstler erfuhr, sondern der Standpunkt des Kritikers hat sich in seinen wichtigsten Voraussetzungen geändert. Er steht heute nicht mehr einer kleinen Gruppe gewerblicher Arbeiten gegenüber, wie sie damals die jungen Maler und Bildhauer entwarfen, wenn sie ihre Bilder und Skulpturen nicht verkauften. Man kämpft nicht mehr dafür, diesen Dingen einen Platz in unseren Kunstausstellungen zu erobern und orakelt nicht mehr emphatisch: hier wird ein neuer Stil entstehen. Sondern die einzelnen Werke ordnen sich einer reichen, vielgestaltigen Produktion ein, deren Ziele man kennt und deren Entwicklung man beobachtet hat; sie sind das Resultat eines bereits fertigen, abgeschlossenen Stiles, d. h. eines neuen Formenideals, das durch neue Kunstmittel bewusst realisiert wird. ▽

▽ Je besser einer eine Sache kennt, desto mehr wird er es vermeiden, sie mit Prinzipien und Theorien zu erledigen. So erscheint es heute fast wie eine Verlegenheit, dass sich die „Vorkämpfer“ der modernen Bewegung so ausschliesslich auf eine Aesthetik stützten, die — offen gesagt — schon damals veraltet war. Material, Technik, Zweck, das wurde immer und immer wiederholt nicht in lebendiger Einfühlung in die Schaffensbedingungen einer neuen formalen Phantasie, sondern als ein Postulat, — theoretisch, prinzipiell, pedantisch. Man nahm die Gedanken und Beobachtungen wieder auf, die fast ein halbes Jahrhundert früher Gottfried Semper zu jenem schönen und geistreichen Buch formuliert hatte, das als materialistische Aesthetik das kunstkritische Gegenstück bildet zu der fast gleichzeitig entstandenen materialistischen Geschichtsauffassung. Und alle Welt schien zu glauben, dass wirklich nur Material, Technik und Zweck die Entstehung eines Kunstwerks und seinen Stil bestimmten, geradeso wie man vorher das künstlerisch „Schöne“ mit dem „Wahren“ und „Guten“ identifiziert hatte. Heute ist es leicht, die Dinge mehr im grossen zu sehen und zu erkennen, worauf es ankam, — sie in ihrem Zusammenhang zu sehen, vor allem Architektur und Dekoration in ihrem Zusammenhang zu sehen mit der modernen Entwicklung der übrigen Künste. Denn der moderne Stil in Architektur, Dekoration und Gewerbe ist ebensowenig wie irgend ein früherer Stil aus Material, Technik und Zweck

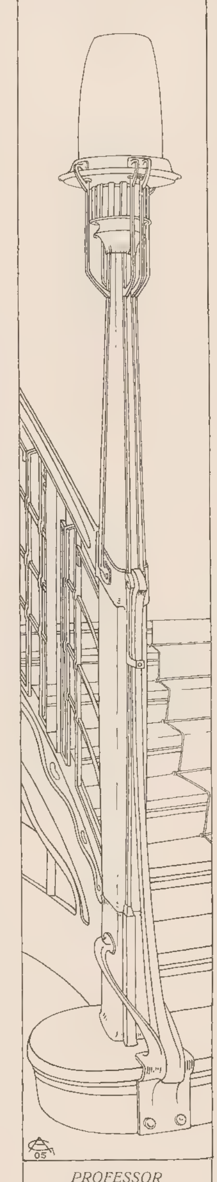


PROF. ALFRED GRENANDER-BERLIN
Hauptportal des Hauses Kantorowicz in Posen

entstanden, sondern ebenso wie jeder frühere Stil aus einer bestimmten entwicklungsgeschichtlich bedingten Konstitution des Formengefühls, aus einer bestimmten Art des künstlerischen Sehens und Denkens, das dann seinerseits freilich auch zu einer neuen Rechnung mit jenen drei materiellen Faktoren des Zwecks, der Technik, des Stoffes geführt hat. Man hatte also Ursache und Wirkung verwechselt. Aber man braucht nur einmal etwa ein gutes modernes Bild in eine Tapeziererdekoration der siebziger Jahre zu hängen oder umgekehrt etwa einen Makart in ein modernes Interieur, um deutlich zu sehen, wie die Sache eigentlich liegt. ▽

▽ Das moderne Stilgefühl in Linie, Form und Farbe hat sich früher in Malerei und Plastik manifestiert, als in der Architektur und Dekoration. (Das ist keineswegs wunderlich und gilt auch für manche historische Stilepochen. Architektur = Mutter der Künste ist ein kunstgeschichtliches Märchen, an das niemand glaubt, der weiss, dass ein Stil mehr ist, als ein System von Ornamentmotiven!) Daher die hervorragende Bedeutung Münchens für die Entstehungsgeschichte des modernen dekorativen Stils in Deutschland. Dies Verdienst kann München, der Stadt der Maler und Bildhauer par excellence, nie genommen werden, und die Kräfte, die dort tätig sind und von dort ausgehen, zeigen, dass diese Stellung noch keine bloss historische ist. Aber es ist andererseits kein Geheimnis, dass seit mehreren Jahren auch Berlin eine führende Stellung in der modernen dekorativen Bewegung einnimmt und eine starke Konkurrenz für München und die übrigen süddeutschen Kunststätten bedeutet. Das wichtige dabei ist, dass dies weniger für die Quantität der künstlerischen Arbeit gilt, als dass in den massgebenden Berliner Arbeiten Werte zu Tage treten, die an keinem zweiten Orte Deutschlands in dieser Weise zur Entwicklung kamen. ▽

▽ Die besondere berlinische Nüance hat man oft betont: das Hotel- und Klubmässige, einen gewissen internationalen Zug. Nun hat allerdings jedes Ding seine zwei Seiten. So ist der sachliche Komfort eines eleganten Hotels oder Klubs schwer mit der individuellen Intimität eines Privatraumes zu vereinigen. Aber daraus folgt nicht, dass es ein Fehler ist, wenn Komfort, Luxus und Eleganz angestrebt werden. Denn es war meistens als Vorwurf gemeint, wenn man diese Tendenz als Eigentümlichkeit der Berliner Arbeiten betonte. (Wenn der Deutsche nämlich Komfort sagt, meint er eigentlich ungemütlich, wenn er elegant sagt, meint er unbequem!) Aehnlich liegt es mit dem Vorwurf mangelnder Volkstümlichkeit, dem Hervortreten eines allgemein modernen, internationalen Charakters in der



PROFESSOR ALFRED GRENANDER-BERLIN
Treppenpfosten im Hause Kantorowicz in Posen

Berliner Produktion. Für den unbefangenen Betrachter läuft dieser Vorwurf darauf hinaus, dass die dekorative Bewegung in Berlin sich bewusst oder unbewusst freigehalten hat sowohl von der Kraftmeierei wie von der Sentimentalität, die anderwärts wenigstens zeitweilig eine grosse Rolle in der modernen Geschmacksentwicklung gespielt haben. Es hängt davon ab, inwieweit man in diesen Dingen besonders schätzenswerte Seiten der Volksseele sieht, ob man ihr Zurücktreten loben oder tadeln soll. Im übrigen aber handelt es sich hier ja gar nicht um ein Hervortreten besonderer nationaler Züge (in England kann man das gleiche beobachten), sondern jene Vereinfachung der Mittel zum Zwecke primitiver Wirkungen beruht einfach auf dem Einfluss des theoretisierten Semperschen Materialismus und die gefühlsmässige, empfindsame Note kommt auch nicht aus der Volksseele, sondern aus den vorbildlichen Arbeiten des Empire und Biedermeier! Also meine ich, dass diese „Mängel" zu verschmerzen sind, zumal sie durch ein Hervortreten anderer Qualitäten bedingt sind. ▽

▽ Aber die Stellung Berlins innerhalb der dekorativen Kunsttätigkeit Deutschlands bedeutet mehr als eine Nüance, die durch Betonung des eleganten Komforts und des technischen Raffinements gewonnen ist. Das Entscheidende liegt darin, dass sich hier die Monumentalisierung des modernen Geschmacks vollzogen hat. Die beiden grossartigsten Werke, die der neue Stil in Deutschland geschaffen hat, sind hier entstanden, in unmittelbarem Zusammenhang mit den Lebensbedürfnissen der Weltstadt: der Bau des Wertheimschen Warenhauses und die Hochbahn. Messels Wertheimbau ist erst kürzlich in dieser Zeitschrift gewürdigt worden; die künstlerische Ausgestaltung der Hoch- und Untergrundbahn ist ein Hauptwerk des Künstlers, dem diese Zeilen gewidmet sind. ▽

▽ Das war eine lange Einleitung! Aber sie gehörte zur Sache. Denn für das, was man als besondere Tendenzen der modernen Stilentwicklung in Berlin bezeichnen kann, ist Grenander sehr wesentlich verantwortlich. Nicht nur, dass er durch seine fruchtbare Tätigkeit das Gesamtbild der Berliner Produktion entscheidend mitbestimmt, sondern er wirkt hier vor allem auch als Lehrer, als Leiter einer Architekturklasse an der Unterrichtsanstalt des Königl. Kunstgewerbemuseums. Eine ganze Reihe der tüchtigsten jungen Kräfte, die Berlin auf diesem Gebiete besitzt, sind aus seiner Schule hervorgegangen und arbeiten in seinem Geiste. Dazu kommt ein grosser Einfluss, den Grenander auf die kaufmännisch-industrielle Produktion Berlins ausübt, indem er mehrfach mit eingeführten Geschäftshäusern, besonders in der Möbelbranche,

zusammengearbeitet hat. Daraus ergab sich die Möglichkeit, mit seinen Arbeiten ein breiteres Publikum zu gewinnen oder jedenfalls den Geschmack desselben zu beeinflussen, auf der anderen Seite aber steigerte sich hierdurch die künstlerische und technische Leistungsfähigkeit der beteiligten Firma, da Grenander in solchen Fällen den Gang der Ausführung selbst leitet und mit seinen hochgespannten Anforderungen überwacht. Das brillanteste, was Grenander in dieser Hinsicht dem Berliner Publikum geboten hat, ist die Ausstellung künstlerischer Innenräume der Firma A. S. Ball, die am Anfang dieses Jahres eröffnet wurde. Abgesehen von einigen Arbeiten seiner Schüler und einer ganzen Reihe von Zimmern anderer Künstler hat Grenander in dieser Ausstellung mehrere seiner besten Innenräume ausgestellt. Es sind dies Räume, welche nicht direkt für die individuellen Geschmacksansprüche eines einzelnen gearbeitet sind, sondern die zum Verkauf und zur Wiederholung bestimmt sind und sich im Rahmen eines vornehmen, eleganten bürgerlichen Hauses halten. Eine gewisse Neutralität der Stimmung gehörte hier zur Aufgabe, und gerade angesichts dieser Aufgabe muss man es bewundern, wie sehr doch hier alles persönlich durchlebt, von einem feinsten Stimmungsgehalt getragen ist. Freilich spricht sich hier auch, wie schon oben angedeutet, ein für deutsche Begriffe ganz aussergewöhnlicher Sinn für Eleganz und Komfort aus, — ein raffiniertes Gefühl für den Gebrauchswert und eine Vorliebe für luxuriöses Material. Aber es ist trotzdem himmelweit entfernt von der kalten, maschinellen Schönheit, die man in der Modernität des Steamboat und L-Zug bewundert. ▽

▽ Das Zusammengehen eines Künstlers vom Range Grenanders mit einer kaufmännischen Firma, die Möglichkeit eines unmittelbaren Kontaktes mit den breiteren Kreisen des kaufenden Publikums und seinen Bedürfnissen ist erfreulich. Aber erfreulicher noch ist es, wenn ein solcher Künstler Gelegenheit hat, für die private Wohnungskunst in ihrem eigentlichen und vornehmsten Sinne tätig zu sein. Merkwürdig, dass in dieser Hinsicht die Provinz, besonders der Osten und Norden Deutschlands, dem Künstler bisher mehr zu tun gegeben hat, als die Reichshauptstadt selbst. Alles in allem aber darf der Künstler auch auf diesem Gebiete auf eine reiche, fruchtbare Tätigkeit bereits zurückblicken. Das Zweifamilienhaus Kantorowicz-Petrokowski in Posen, das Haus des Malers Kruse-Lietzenburg auf Hiddensee an der Ostsee, der Wilkesche Haus- und Kirchenkomplex in Guben, das Haus Cassirer in Berlin, — das sind alles Arbeiten, die zu den vornehmsten und stärksten Leistungen der modernen privaten Baukunst und Innendekoration in Deutschland zählen und markante Punkte in ihrer Entwicklung bedeuten. Gerade wenn man diese Arbeiten des Künstlers betrachtet und miteinander vergleicht, erkennt man, wie vielgestaltig seine Begabung ist, dass sie durchaus nicht auf die eine Nüance gestimmt ist, die man etwa bei einer Betrachtung seiner Möbel am stärksten empfindet – die soignierte Eleganz —, sondern dass sie im besten Sinne modifikationsfähig ist und auf eine reiche Differenzierung der Stimmung einzugehen weiss. Man vergleiche z. B. die Diele in dem einsamen Dünenhaus auf Hiddensee (die Balkendecke und alles Holzwerk rot) mit der Diele in der Posener Villa, und diese wieder mit der des Hauses Cassirer im Berliner Westen, wo die Wirkung auf weiss lackiertes Holz, Silbermetall und Stabwerk mit irisierenden Fliessen gestimmt ist. ▽



PROFESSOR ALFRED GRENANDER-BERLIN
Zeitungshäuschen am Leipziger Platz in Berlin

▽ Aber die Abbildungen entheben mich der undankbaren

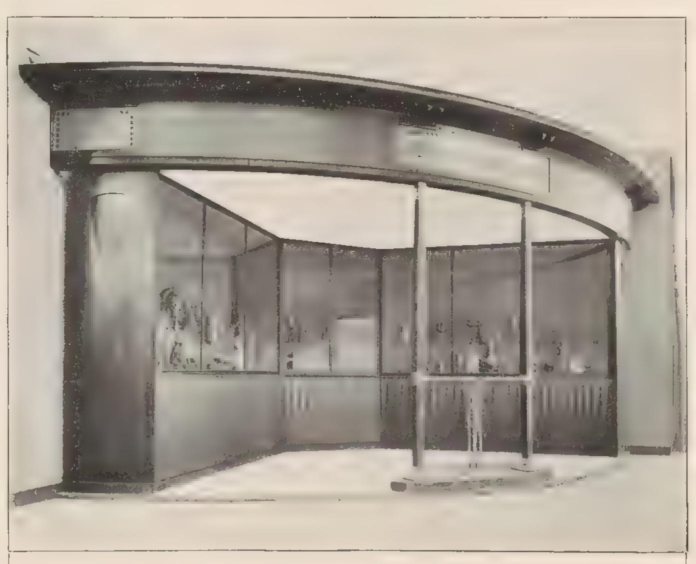


PROFESSOR ALFRED GRENANDER-BERLIN
Fahrkartenschalter „Zoologischer Garten", Hoch- und Untergrundbahnen in Berlin

Tiefe, durch die Lage der einzelnen Teile und ihre Proportionierung. Daher das Streben nach Ausdruck in den Begrenzungsflächen durch eine lebensvolle Gestaltung von Wand und Decke, nicht eigentlich durch ornamentalen Schmuck, sondern durch ihre Anordnung, Teilung und Gliederung. So schafft er gern Teilflächen, die möglichst bestimmt gegeneinander absetzen, vor- oder zurücktreten und durch ihre Lage, Ausdehnung und Behandlung disponierend wirken. Dadurch wird eine seltene Klarheit und Grosszügigkeit des räumlichen Eindrucks erreicht, zugleich aber durch eine berechnete Anordnung und Ausschmückung die Möglichkeit für intime behagliche Wirkungen gegeben. Das alles ist nun aber nicht als ein l'art pour l'art genommen. Sondern wo man zunächst vielleicht nur die künstlerische Absicht sieht, entdeckt man bald eine raffinierte Auseinandersetzung mit praktischen Bedürfnissen oder technischen Bedingungen. Da ist z. B. eine dem Auge erwünschte Unterbrechung oder Dekoration in der Wand, — es ist die originelle Verkleidung eines Heizkörpers oder, wie in der Diele des Cassirerschen Hauses, die Oeffnung eines kleinen Speiseaufzuges zur Ver-

Verpflichtung eine Beschreibung des einzelnen zu geben. Statt dessen einige allgemeine Punkte zur Charakteristik. ▽

▽ Grenander ist Architekt, d. h. eine Ausnahme unter den zumeist von der Malerei und Plastik gekommenen Meistern der modernen Innendekoration. Man weiss, wie viel man diesen Künstlern zu danken hat, und dass die Entwicklung des modernen Geschmacks in Architektur und Dekoration ohne den entscheidenden Einfluss jener Künstler gar nicht zu denken ist. Aber man weiss auch, dass aus dieser künstlerischen Lage viele Dilettantismen sich ergeben, und dass zu architektonischen Aufgaben auch architektonisches Können und Empfinden gehört. Deshalb möchte ich an Grenanders Arbeiten in erster Linie diese Seite seiner Begabung betonen. Er ist Architekt. Nun ist aber Architektur etwas anderes als die Kenntnis der Säulenstellungen und die Vertrautheit mit ein paar Ornamenten. Sondern es ist die Kunst der räumlichen Anschauung und wenn ich bei Grenander von einer architektonischen Begabung spreche, so soll das heissen, dass seine Arbeiten getragen sind von einem klaren Bewusstsein der räumlichen Wirkung, dass er mit sicherem Können diese Wirkung zu erreichen weiss. Er sieht den Raum als Ganzes, als einen Organismus, der sein Leben erhält durch den Rhythmus von Höhe, Breite und



PROFESSOR ALFRED GRENANDER-BERLIN
Pavillon für Silber, Weltausstellung St. Louis 1904

abreichung von Erfrischungen. Eine der besten Arbeiten des Künstlers im Hinblick auf diese Vereinigung künstlerischer Wirkungen mit Komfort und praktischen Bedürfnissen dürfte das Direktorzimmer des Kaiser Friedrich-Museums in Posen sein. Das war einer der üblichen Kästen, die man bei uns Zimmer nennt. Durch eine einfache Einwölbung der Decke wird daraus ein lebensvoller Raum, — nicht nur durch die Einfügung dieser gewölbten Fläche, sondern weil dadurch auch die Möglichkeit gegeben war, die praktische Brauchbarkeit der Wände zu steigern, indem sie dank der veränderten Lage der Decke vorwärts geschoben sind und nun all das Mobiliar, das ein amtlich und wissenschaftlich mit Kunst beschäftigter Mann für seine zahllosen Requisiten braucht, in Form von Wandschränken, Fächern, Vitrinen etc. in sich aufnehmen können. Die Vereinigung von Bureau, Studierstube und Empfangsraum, die in einem solchen Direktorzimmer geboten war, scheint hier brillant gelöst zu sein. ▽



PROFESSOR ALFRED GRENANDER-BERLIN
Parfümerie-Pavillon, Weltausstellung St. Louis 1904

▽ Die Art der Durchführung nun wird in den Arbeiten Grenanders bestimmt durch ein ausgesprochen modernes Formengefühl, d. h. durch jene Art der Formen-, Linien- und Farbengebung, die sich aus der Entwicklung der modernen Malerei und Plastik ergab, und die von unserer Generation bereits ohne weiteres als selbstverständlich genommen wird. Dies führte Grenander, wie viele andere, auf bestimmte, neue Wirkungsmittel; so die bewusste Verwertung verschiedener Materialien, besonders zum Zwecke der farbigen Harmonisierung und Akzentuierung. Die feinen Legierungen der Weissmetalle, — der Flächenschmuck eingelegter farbiger Hölzer, japanischer Lacke und besonders häufig kleiner, schillernder Fliesen, — Marmorinkrustation, Mosaik, lüstrierende Kacheln an den Kaminen, das spielt eine grosse Rolle für die Gesamtwirkung und ergibt oft die amüsantesten Details. (NB. Bei so viel Anerkennung und Bewunderung auch ein Bedenken: die Gefahr hierdurch auf zerstreuende Wirkungen zu kommen.) ▽

▽ Auch diese bewusste Art in der Rechnung mit dem Materiale und seinen Kombinationsmöglichkeiten äussert sich nicht nur in dem freien künstlerischen Spiel der eigentlichen Dekoration, sondern vereinigt sich mit funktionellen und praktischen Werten. Als Beispiel die Gestaltung eines Villenportals (s. S. 131). Das Gewände aus Sandstein mit starker Betonung des Fugenschnitts; die Tür aus dunkler Wassereiche. Darüber ein vorge-



PROFESSOR ALFRED GRENANDER-BERLIN
Raum in der Gr. Kunstausstellung Berlin 1904

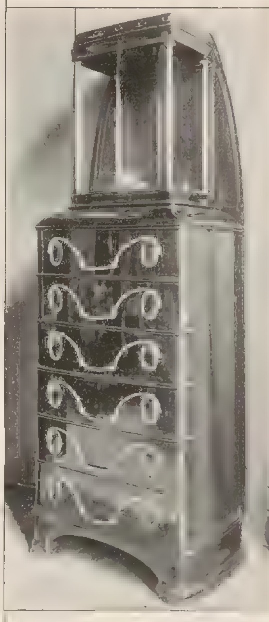
kragtes Kupferdach, gestützt von geschwungenen Eisenbändern, die die Vertikale betonen, die Gewände markieren und zugleich deren Schmuck bilden. In ähnlicher Weise wird in den Messingbeschlag der dunklen Eichentür der Briefkasten hineinbezogen. ▽

▽ Eine besonders grosse Rolle spielt in dem Schaffen Grenanders das Mobiliar, die Seele, oder vielleicht besser: die Nerven des Hauses. Gerade die Möbel des Künstlers haben eine fast allgemeine Anerkennung gefunden. Den Haupterfolg brachte im vorigen Jahre St. Louis (goldene Medaille) und jetzt die Ballsche Ausstellung. ▽

▽ Bei einer Beurteilung dieser Möbel ist zunächst zu sagen, dass sie sich durchaus dem einordnen, was als Prinzip einer verständigen Mobiliarkunst im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte sich durchgesetzt hat. Das ist selbstverständlich. Aber wer öfters Grenandersche Möbel gesehen hat, wird ebenso leicht ihren besonderen Charakter, ihre persönliche Art erkennen. Sie verraten stets die individuelle Handschrift dieses Künstlers. Dies zeigt sich nicht nur in der Vorliebe für bestimmte Wirkungsmittel, wie sie schon in der räumlichen Durchführung seiner Interieurs auffielen; auch die allgemeine Auffassung des Mobiliars, seine Bewertung in dem dekorativen Ensemble ist eine eigentümliche. Die Möbel sind hier bewusster als bei irgend einem anderen deutschen Künstler als der vornehmste und kostbarste Schmuck des Zimmers gedacht. Daher die Vorliebe für seltene, wertvolle Materialien und komplizierte Techniken. Sie bedeuten in dieser Beziehung eine Reaktion gegen den Purismus, der im Gefolge der Semperschen Theorien unsere moderne Produktion lange beeinflusste. Diese Tendenz bestimmt im Verein mit den Eigentümlichkeiten einer individuellen Formengebung den Charakter des Grenanderschen Mobiliars. Dabei beobachtet man in der Formgebung ein Streben nach grösster Klarheit im Aufbau und präziser Einfachheit der Grundform, das sich aber vereinigt mit einer reichen, lebensvollen Durchbildung. Das ist stets der beste Beweis für künstlerische Feinheit. Für die eigentliche Dekoration spielt die farbige Belebung durch Applikation und Einlagearbeit eine grosse Rolle. Hiervon abgesehen ist aber die Haltung dieser Möbel am meisten bestimmt durch die ausserordentlich flüssige und schmiegsame Art der Formengebung selbst, besonders durch die charakteristische Vorliebe für das weiche und abgerundete: in der Profilierung, Linienführung und Flächengebung. ▽



PROFESSOR ALFRED GRENANDER-BERLIN
Kamin im Hause Cassirer in Berlin

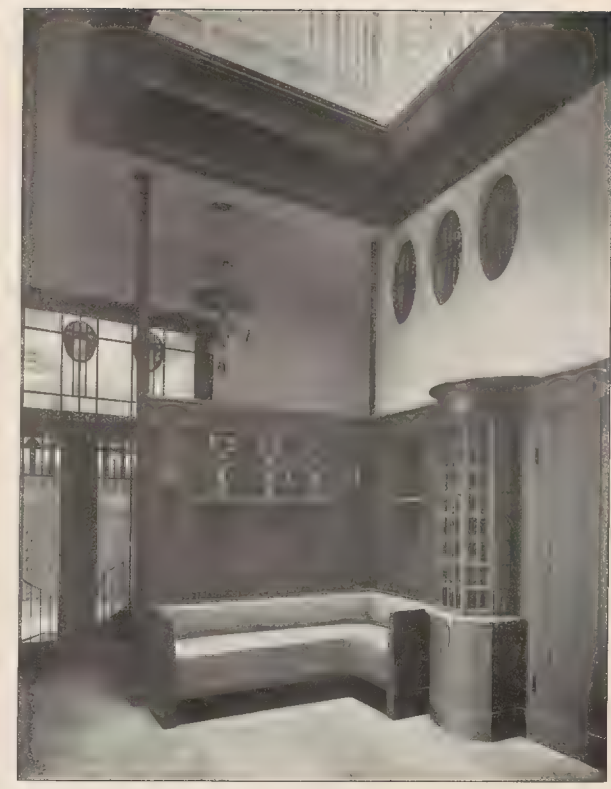


PROF. A. GRENANDER-BERLIN
Schrank für ein Damenzimmer

▽ Der bestimmende Eindruck dieser Möbel ist hochentwickelte Eleganz und gesellschaftlicher Komfort. In diesem Sinne vergleichen sie sich am ehesten mit den Pariser Möbeln aus dem Kreise Plumets, und wie diese, so scheint auch die Formengebung Grenanders mehr von Belgien als von England angeregt zu sein. Dagegen steht die dekorative Behandlung, die Wahl mancher Kunstmittel in einer Linie mit den Arbeiten der Wiener und Schotten. Aber man erkennt gerade bei derartigen Vergleichen, wie selbständig und originell der Künstler arbeitet. Doch das braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Nur das eine sei nochmals betont: die fabelhafte Eleganz. Diese Möbel sind die elegantesten, die jetzt in Deutschland gearbeitet werden. (Unsere Künstler haben aus Angst vor der falschen Eleganz vergessen, dass eine echte Eleganz möglich ist!) ▽

▽ Das künstlerisch durchgebildete Wohnhaus mit allem, was dazu gehört, bildet die eine Seite in dem Schaffen Grenanders. Eine andere Seite seiner künstlerischen Tätigkeit wendet sich an die Oeffent-





PROFESSOR ALFRED GRENANDER-BERLIN
Diele des Hauses Cassirer in Berlin

lichkeit; sie steht im Dienste der Allgemeinheit. Diese Arbeiten nehmen in dem Wirken des Künstlers einen gleich grossen Raum ein, wie die, die sich an das künstlerische Bedürfnis eines einzelnen wenden. ▽

▽ Auch das Privathaus — und sei es im Innern noch so sehr der Ausdruck individueller Laune und Kaprize — ist im Aussenbau den Gesetzen eines öffentlichen Kunstinteresses unterworfen. (Womit natürlich nicht gesagt ist, dass diese Gesetze mit den Vorschriften der Baupolizei identisch sind!) Worauf es dabei ankommt, ist ohne weiteres klar. Der massgebende künstlerische Gesichtspunkt liegt hier in der bildmässigen Einordnung in die Umgebung, in der Einpassung in das Bild der Landschaft oder der Strasse. Gerade im Hinblick auf die Arbeiten des Künstlers, die einer ganz anderen Gattung angehören, möchte ich aber betonen, wie sehr es Grenander auch in seinen Privatbauten verstanden hat, diese Forderung zu erfüllen. Man sehe sich daraufhin die beiliegenden Skizzen für das Krusesche Haus auf Hiddensee an: Wie seine Massen und Silhouetten in dieser Dünenlandschaft stehen, wie auch die verwendeten Materialien mit ihren Farbenwerten diese Ostseestimmung tragen. Derartigen Interessen kam in freilich anderer, aber ganz eigenartiger Weise der Wilkesche Auftrag für Guben entgegen. Dieser alte Geheimrat Wilke muss ein ganz herrlicher Mann gewesen sein! Er will sich eine Villa bauen lassen, aber er will von seiner Villa auch einen schönen Blick haben; und will auch, dass seine Villa einen schönen Blick darbietet! Da stiftet er eine Kirche, die bei seinem Hause gebaut werden soll, und so mit diesem einen geschlossenen gruppenmässigen Eindruck ermöglicht. Nun betrachte man die Abbildung (S. 141) und sehe, wie famos die Sache geworden ist. Dem Wohnhaus nebengelagert das Pförtnerhaus mit dem burgartigen Torweg. Gegenüber dann die Kirche (in gotisierenden Formen und doch nicht antiquarisch), malerisch zurückgeschoben durch den Friedhof mit seiner Einfriedigung und die kleinen Anbauten. Wie fein ist hier die Stimmung getroffen, bei einer ausgesprochenen Modernität des Ganzen, — die Stimmung der Kleinstadt. ▽

▽ Aber werden wir nicht sentimental! Denn es ist ja nur allzu klar, dass in der Grossstadt das Problem anders liegt, — oder vielmehr nicht das Problem, sondern die Möglichkeit seiner Lösung. Da man nämlich bei den teuren Bodenpreisen Stiftungen unter diesem Gesichtspunkt billigerweise nicht erwarten kann, bleibt dem ästhetischen Bedürfnis gar nichts anderes übrig, als sich mit den unmittelbaren und eigentlichen Lebensbedürfnissen einer solchen Stadt abzufinden, sich mit ihnen energisch zu vereinigen. Und jedenfalls ist in solchen Fällen die Sache immer besser abgelaufen, als bei den edelmütigen Versuchen einer eigentlichen Kunstpflege. Wenigstens in Berlin.



PROFESSOR ALFRED GRENANDER BERLIN
Vorraum im Hause Cassirer in Berlin

▽ Somit komme ich zu den Arbeiten Grenanders, die unter das Thema l'art dans rue fallen, — jenes Thema, das bereits vor vielen Jahren (bei Gelegenheit der ersten modernen Künstlerplakate) mehr feurig als wirksam aufgegriffen wurde. Wie gesagt, Grenander hat viel auf diesem Gebiet geleistet, und es kann hier nicht alles, was derart zu nennen wäre, ausführlich gewürdigt werden. Der Ordnung halber zunächst einige Arbeiten, die eine Art Zwischenstellung einnehmen. ▽

▽ Es ist kein Geheimnis, dass in den Schaufenstern mancher Geschäfte die Aufstellung künstlerischer durchgeführt ist, als in manchen Museen. (Freilich ist es dort auch leichter, als hier!) Als ganz hervorragende Leistungen dieser Gattung mögen da die Vitrinenarrangements genannt werden, die Grenander für die Weltausstellung in St. Louis geschaffen hat. Das feinste der Parfümeriepavillon (s. Seite 135). Eine Anzahl

von Vitrinen in der Art von vorspringenden Trägern zu einem Oval geordnet, so dass sich eine interessante zentrale Anlage ergibt, die den Inhalt der einzelnen Vitrinen von allen Seiten sehen lässt. In der Mitte eine Sitzgelegenheit. Aeusserst wirkungsvoll die Silhouette und der Kontrast der blanken Spiegelscheiben (der eigentlichen Vitrinen) zu den grossen polierten Holzflächen, die die steile Bedachung bilden. Vorzüglich auch die Einbeziehung der erhabenen Buchstaben der Firmen etc. und der notwendigen Schutzvorrichtungen in das dekorative System. ▽

▽ Der repräsentative, luxuriöse Charakter, der derartigen Ausstellungsbauten anhaftet, verbietet es, sie als Werke einer „Zweckkunst" im engsten Sinne des Wortes zu betrachten. Aber den gleichen künstlerischen Takt, den gleichen Instinkt für das Wesentliche einer Aufgabe zeigen auch die Arbeiten Grenanders, die schlechterdings nichts anderes wollen, als einem praktischen Bedürfnisse dienen. ▽



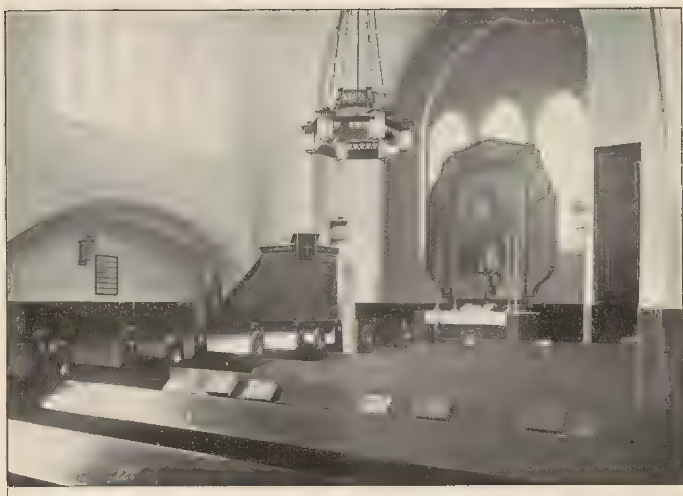
PROFESSOR ALFRED GRENANDER BERLIN
Gitter von der Untergrundbahn in Berlin

▽ Das Stolzeste und Umfassendste dieser Art bedeutet die Tätigkeit des Künstlers für die Berliner Hoch- und Untergrundbahn. Alles was zu diesem grossartigen Betriebe gehört, hat durch Grenander eine in ihrer Art vollkommene künstlerische Lösung gefunden. Die gewaltigen Eisenkonstruktionen für die Hochführung, die Bahnhöfe, die Eingänge und Treppen, die Schutzgitter bei den unterirdischen Zugängen, die reizvollen Schalterhäuschen mit den farbigen Fliesen zwischen dem Eisengerüst, den eleganten Linien ihrer Dächer und der wirkungsvollen Belebung durch die Aufschriften. Vor allem aber die Wagen selbst! ▽

▽ Schreiber dieser Zeilen lebt in Berlin. Folglich benutzt er wohl täglich wenigstens einmal diese Bahn. Wird man ihm glauben, wenn er sagt, dass es ihm jedesmal ein Vergnügen ist, wenn er in einen solchen Wagen steigt? Aber nachdem nun schon seit Jahren über Nutzkunst, Zweckkunst und was man sonst für schöne Künste noch erfunden hat, geschrieben und geredet wird, braucht wohl nicht ausdrücklich gesagt zu werden, worin das künstlerische einer solchen Aufgabe liegt, warum die künstlerische Lösung einer solchen rein praktischen, technischen Aufgabe möglich ist. Nur ein Detail sei herausgehoben: die kleinen Aschbecher aus weissem Porzellan. ▽



SPALDING & GRENANDER-BERLIN
Eingang des Hauses Pichler in Berlin



SPALDING & GRENANDER-BERLIN
Lutherische Kirche in Guben

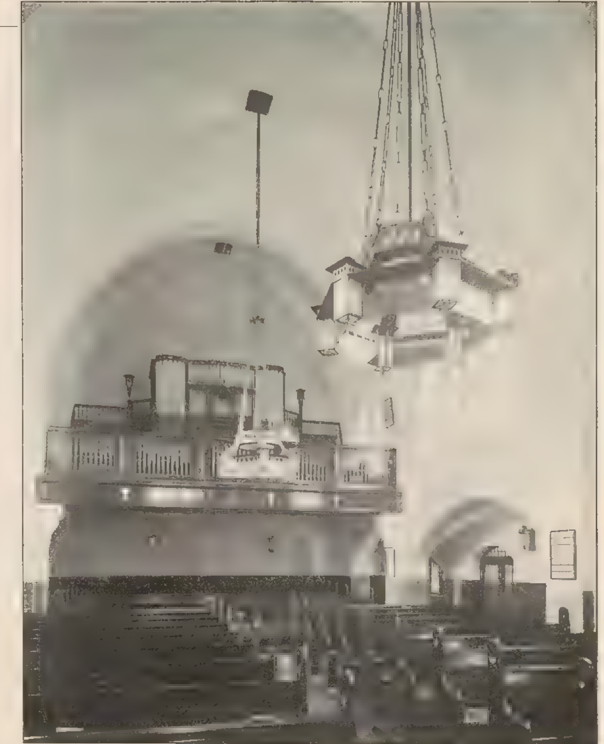
▽ Die letzte Arbeit Grenanders, die in diesen Zusammenhang gehört, ist die Herstellung von Zeitungskiosken für die Berliner Strassen und Plätze. Man weiss, wie sehr ein solches kleines Gebäude stören kann und wird es darum auch zu schätzen wissen, dass jetzt in Berlin wenigstens ein Anfang damit gemacht wird, derartige Dinge einer verständigen künstlerischen Durchführung zu unterwerfen. Die Kunst fängt ja nicht erst mit dem monumentalen Massstab an, und eine Grossstadt wie Berlin bietet Veranlassungen der verschiedensten Art zur Errichtung solcher kleinen öffentlichen Bauten. Bis jetzt sind 15 derartige Zeitungskioske nach Entwürfen Grenanders in Auftrag gegeben. (Die Anregung dazu stammt von dem Bürgermeister Dr. Reicke.) Einer ist bereits ausgeführt und steht auf dem Leipziger Platz. Ein solches Häuschen muss in die Augen fallen, damit man es findet, darf aber doch nicht so auffallen, dass es die Umgebung stört. Daher eine sehr diskrete, aber dabei scharf pointierte Formengebung. Als Hauptakzent (der weiten Sichtbarkeit wegen) das Dach: Kupfer, vorgekragt, in ausladenden, geschwungenen Linien. Der Unterteil sockelartig aus roten irisierenden Fliesen. Der eigentliche Körper aus Eisen. Oben, unter dem Dach eine breite Zone, die für Plakate gedacht ist. Das ganze in seiner farbigen Wirkung interessant, in der Form vorzüglich. Vivat sequens! ▽

BERLIN *Dr. GEORG SWARZENSKI*

LITERATUR

Paul Christophe. Der Eisenbeton und seine Anwendung im Bauwesen. Preis 35 Mk. Berlin 1905. Verlag: Tonindustrie-Zeitung. 575 Seiten, 916 Bilder.

In der Entwickelung der Kunst ist im allgemeinen zu beobachten, dass neue Ziele und neue Aufgaben Anstoss zur Erweiterung und Vervollkommnung der Konstruktions-Mittel gaben. In unsrer Zeit der Technik ist dagegen oft die Konstruktion der künstlerischen Idee vorangeeilt und hat dem Künstler neue Ziele gesteckt. Zu solchen Konstruktionen, deren Anwendung im Dienste höchster Kunstprobleme noch vor uns liegt, gehört in allererster Linie der Eisenbetonbau. Vorerst noch ein Problem der Ingenieurwissenschaft scheint gerade er berufen, für die Kunst unsrer Enkel eine der Wölbkunst des Mittelalters entsprechende Rolle zu spielen. Zu solchen Ahnungen und wohl auch Hoffnungen wird man angeregt, wenn man das oben genannte Werk von Christophe betrachtet. Es behandelt das ganze Gebiet des Eisenbetonbaues



sowohl nach der theoretisch-wissenschaftlichen, wie auch nach der praktischen Seite hin. Durch klare Anordnung des grossen Stoffes, erschöpfende und doch nicht weitschweifige Behandlung der verschiedenen Konstrucktionsmethoden wird es dem Ingenieur und dem eigentlichen Betonfachmann das beste Lehr- und Orientierungsmittel. Aber auch der Baukünstler, der schliesslich seine Bauten nicht selbst berechnen und ausführen will, vermag hohen Nutzen aus dem vortrefflichen Werke zu ziehen. Ist es doch z. B. für die Industrie eine der wichtigsten Lebensfragen, wie billig sie ihre Erzeugnisse herstellen kann. Dabei spielen die Industrie-Bauten eine grosse Rolle. Es ist ja für künstlerisch empfindende Augen betrübend zu sehen, wie selten technische Anlagen den elementarsten Anforderungen der Aesthetik zu genügen vermögen. Muss das so sein? Keineswegs; es wäre nur nötig, dass sich Industrie und Kunst die Hand böten. Aber die Industrie dürfte hierbei nicht veranlasst werden, finanzielle Opfer zu bringen, die ihr den Konkurrenzkampf erschweren würden, vielmehr müsste die Kunst darauf sinnen, ihre Ziele auf dem kürzesten Wege zu erreichen. Dabei spielt aber der Eisenbetonbau eine ganz ausserordentliche Rolle. Wer mit seinen Grundzügen vertraut ist, dem erschliesst sich ein Gebiet unbegrenzter Möglichkeiten. Darin liegt seine hohe Bedeutung für die Kunst. Hierdurch wird aber das Werk von Christophe zu einem Wegweiser und Wegführer auch für die Kunst, deren höchste Triumphe der Zukunft wohl stets mit der Entwickelung des Eisenbetonbaues verknüpft sein werden. *Dr. ing. V.*



SPALDING & GRENANDER-BERLIN
Pförtnerhaus Max Wilke und luth. Kirche in Guben (Beilage 92)



SPALDING & GRENANDER-BERLIN
Sakristeianbau der luth. Kirche in Guben

Modern Housing in Town and Country, illustrated by examples of municipal and other schemes of block dwellings, tenement houses, model cottages and villages by James Cornes, London 1905. B. T. Batsford 94 High Holborn. Preis: 7s6d.

Die Beschaffung gesunder und zugleich billiger Wohnhäuser und Wohnungen für den Mittelstand und die Arbeiterbevölkerung bildet schon seit Jahren die gemeinsame Fürsorge öffentlicher und privater Interessen. Bei uns fand die Frage in den Arbeiterdörfern der rheinischen, schlesischen und südwestdeutschen Industriegegenden zum Teil schon befriedigende Lösungen; auch das heuer in Darmstadt veranstaltete „Preisausschreiben zur Erlangung von Plänen zu billigen Arbeiterwohnhäusern" zeitigte schöne Ergebnisse, die bis jetzt leider auf dem Papier geblieben sind. England, das naturgemäss schon früher in die gleiche Lage versetzt war, besitzt heute schon mustergültige Arbeiterstädte; es sei nur an Port Sunlight, Bourneville und Letchworth erinnert. Cornes lehrreiches Buch zeigt uns noch verschiedene ähnliche Siedelungen neben einer Reihe städtischer Baublöcke und zahlreicher Einzeltypen. Durch erschöpfende Behandlung des Gegenstandes, sowie durch reichhaltige Beigabe von Photographien, Aufrissen und Plänen, von Berechnungen und Baukosten, Nachweis der Renten u. s. w. hat es der Verfasser verstanden, seinem Buche dauernden Wert zu verleihen. *G.*

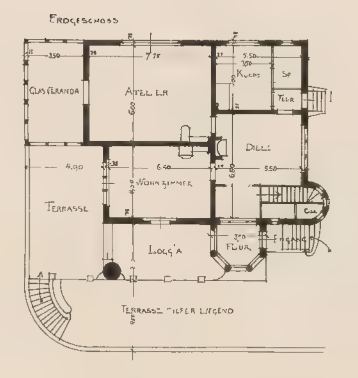
BERICHTIGUNG

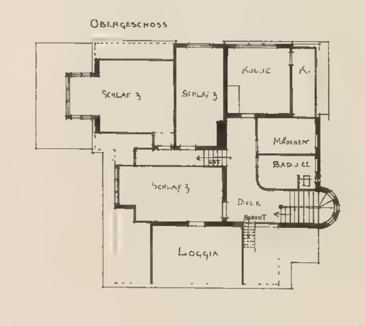
Zu unserem Bedauern ist in Heft 10, Seite 109 und 110 ein Irrtum unterlaufen. Bei den Bilderunterschriften Georg Fuchs und Alfred Koch-Darmstadt muss es nicht Georg sondern Ludwig F. Fuchs heissen.

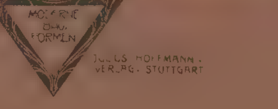
BEILAGEN



SPALDING & GRENANDER-BERLIN
Landhaus Kruse auf der Insel Hiddensee (Beilage 94)



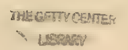




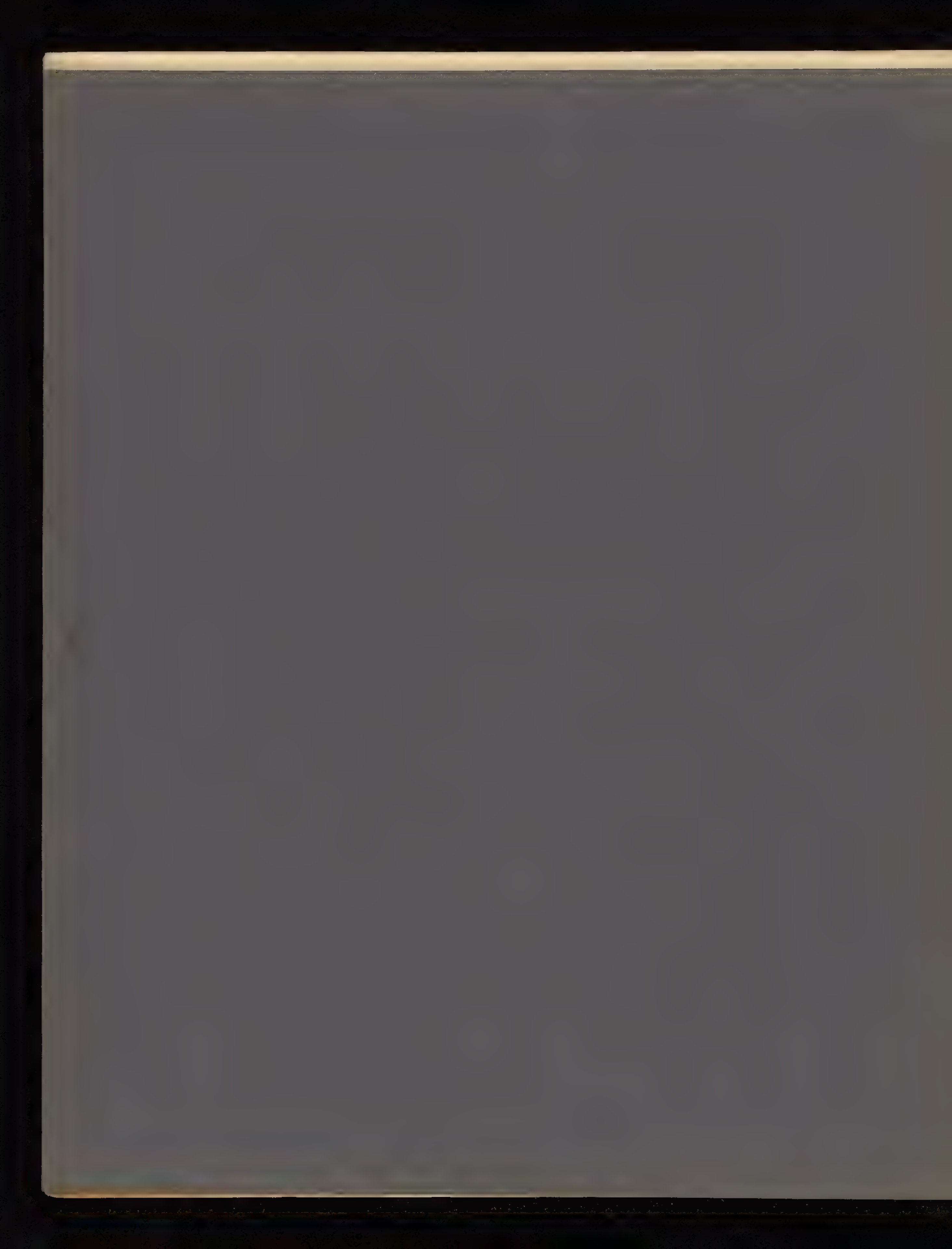
PROFESSOR HEINRICH METZENDORF · BENSHEIM
HAUS HEINRICH METZENDORF ·
UND HAUS EULER IN BENSHEIM
(AQUARELL VON H. KLEY · KARLSRUHE)















A. N. PRENTICE, LONDON
THE RETREAT, LAKENHEATH, SUFFOLK



A. N. PRENTICE LONDON
THE RETREAT LAKENHEATH SUFFOLK

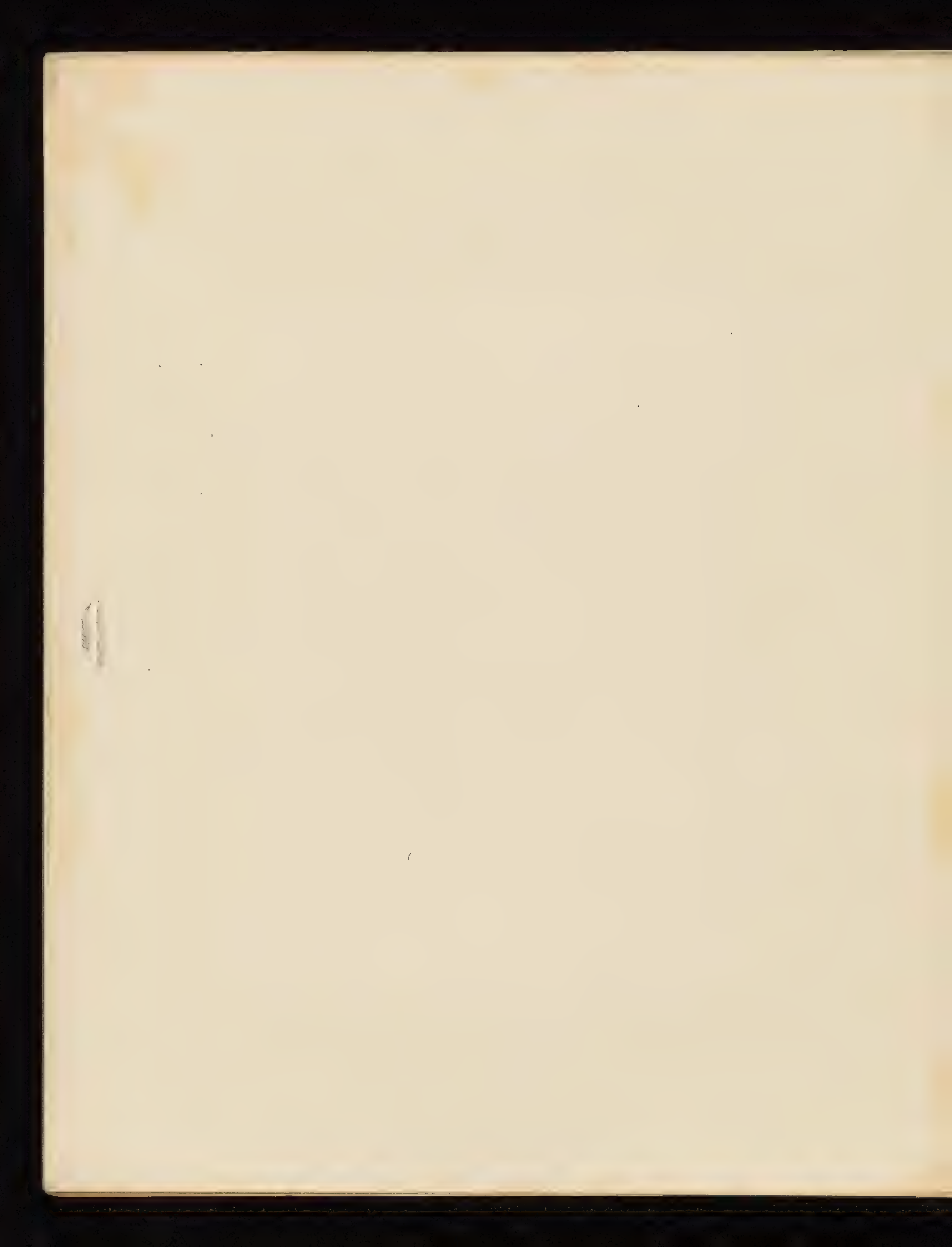








HANS HE[illegible]R DARMSTADT
STUDIE ZU EINEM SPEISEZIMMER

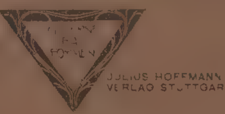








BUCKLAND & FARMER · BIRMINGHAM
HAUS IN EDGBASTON No. [illegible] (EINGANGS-SEITE)



JULIUS HOFFMANN ·
VERLAG STUTTGART









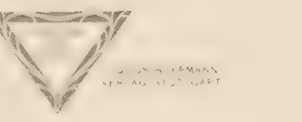





PROF H BILLING

PROF H BILLING

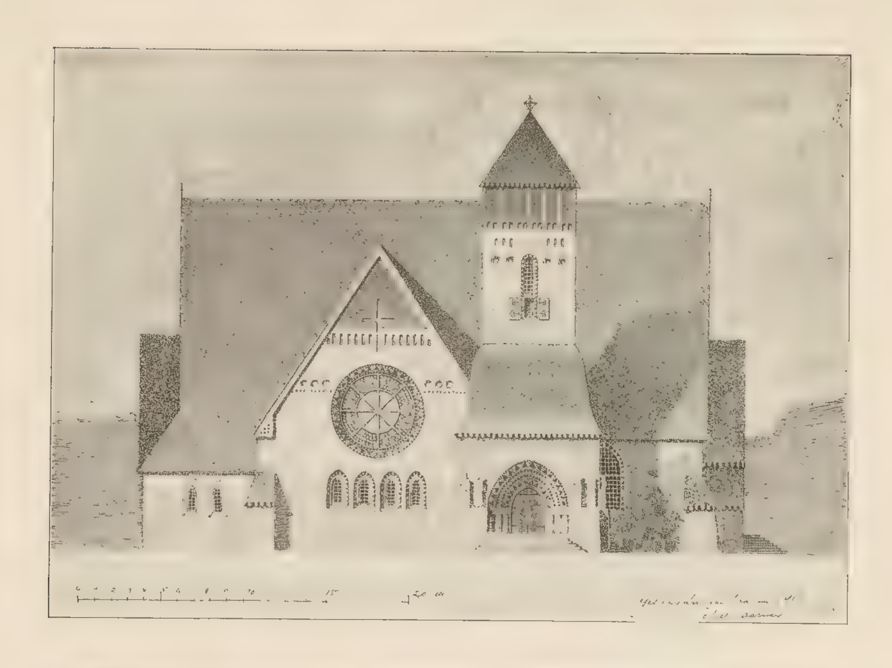
PROFESSOR HERMANN [illegible], KA[illegible]
RATHAUSPROJEKT [illegible]



[illegible] MANN
VERLAG STUTTGART



MAX BENIRSCHKE
DÜSSELDORF

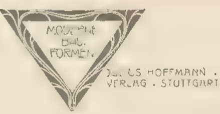




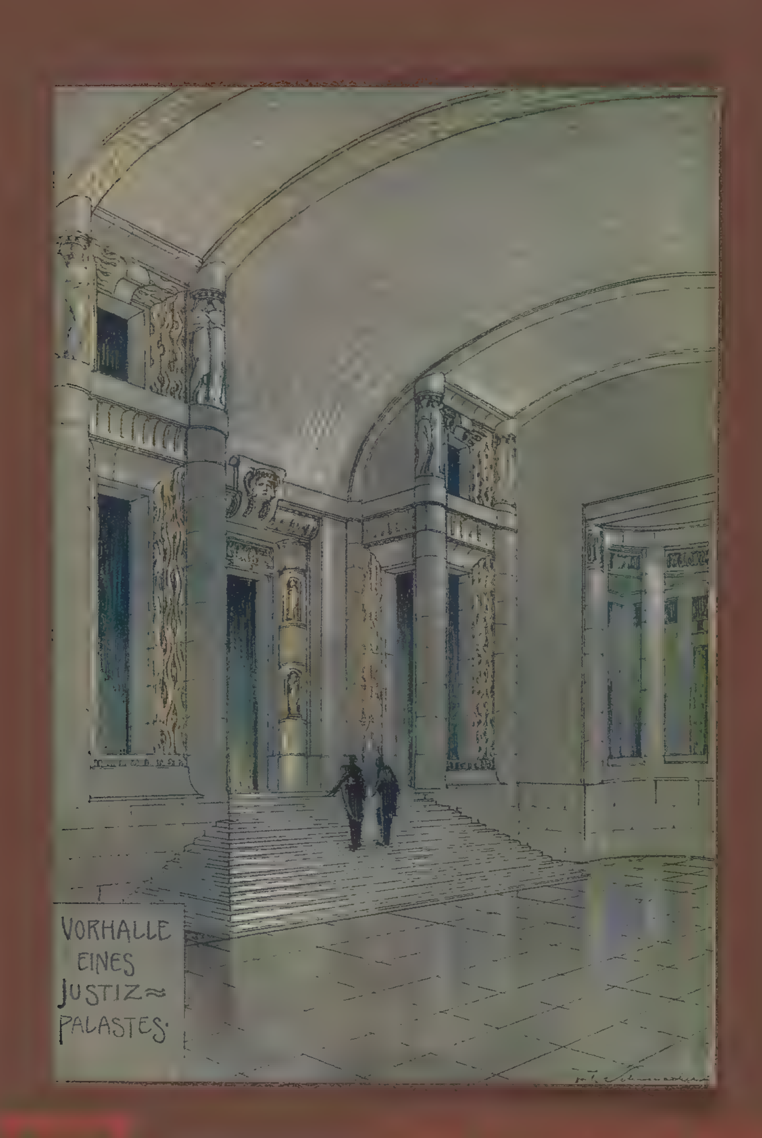
GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN-HELSINGFORS
(ENTWURF VON ELIEL SAARINEN)
KIRCHE FÜR NILSIÄN







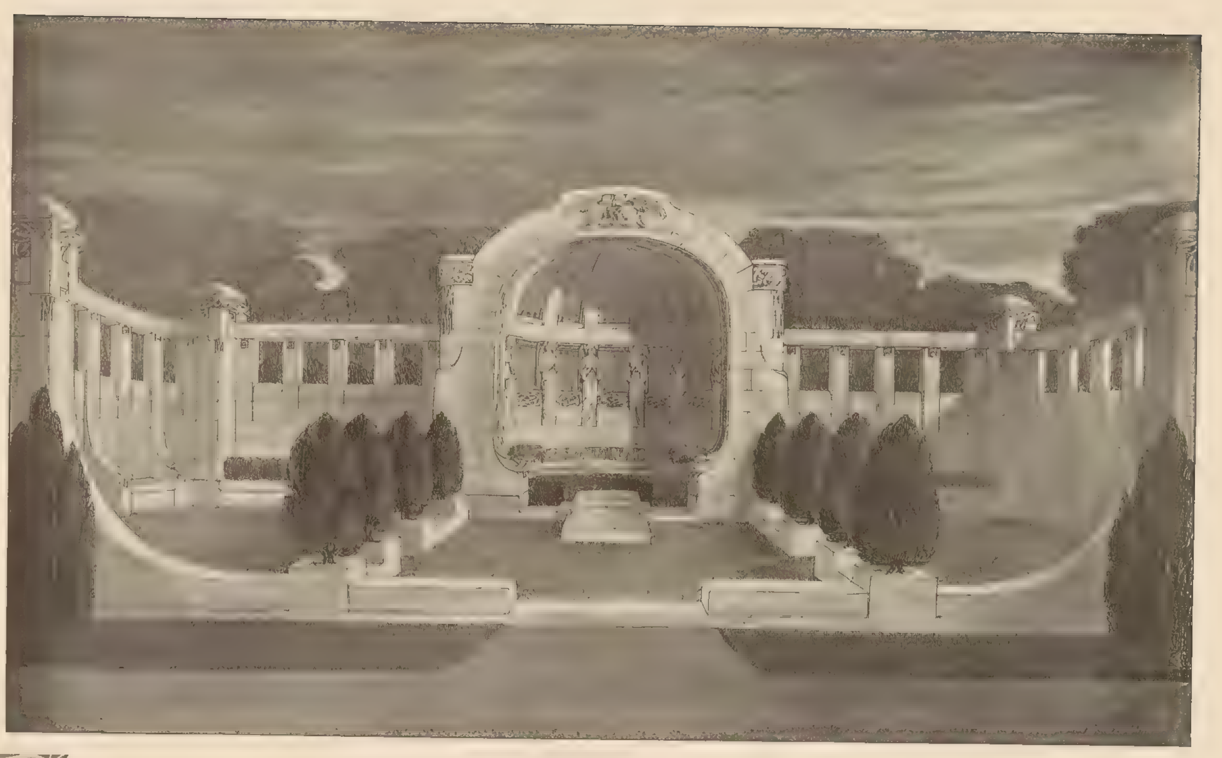
GESELLIUS LINDGREN & SAARINEN · HELSINGFORS
(ENTWURF VON ELIEL SAARINEN)
INNERES DER KIRCHE FÜR [illegible]


VORHALLE
EINES
JUSTIZ≈
PALASTES·

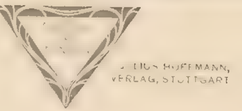




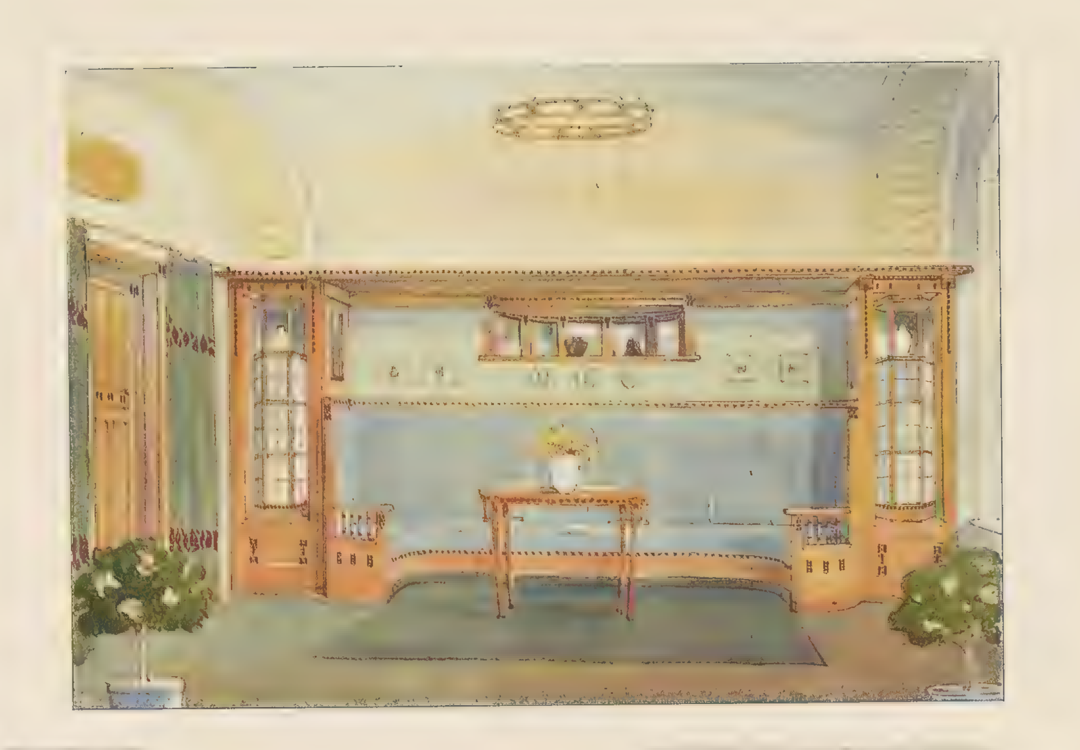


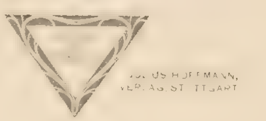


PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER DRESDEN
ENTWURF ZU DEM GRABMAL DER FAMILIE MEISSNER-LEIPZIG



JULIUS HOFFMANN, VERLAG, STUTTGART





US HOFFMANN,
VERLAG ST TTGART

PROFESSOR FRITZ SCHUMACHER-DRESDEN
ENTWURF ZU EINEM CREMATORIUM





J. M. BAILLIE SCOTT · BEDFORD
LANDHAUS-PROJEKT (VORDERANSICHT)

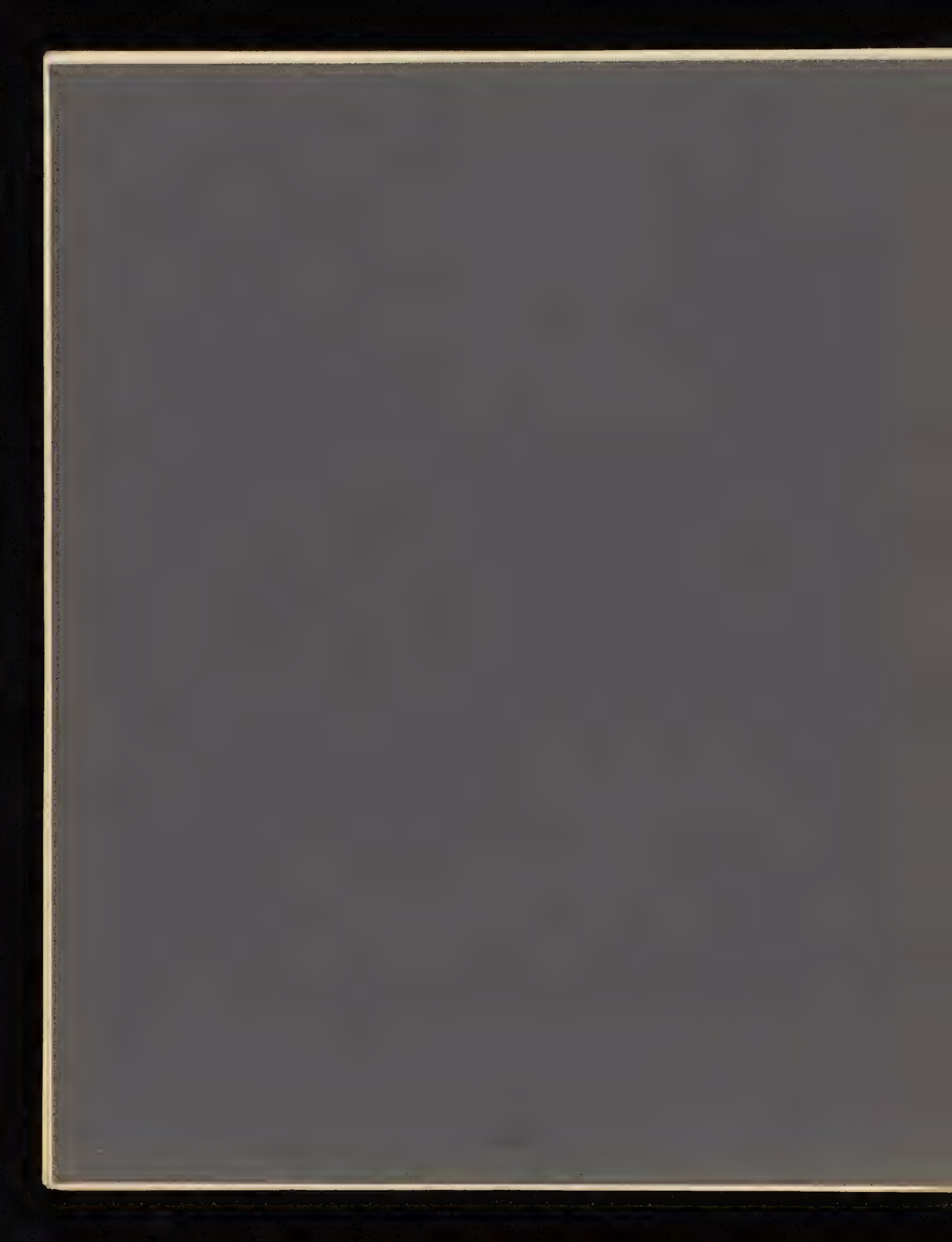




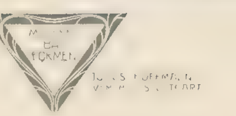
J. M. BAILLIE SCOTT · BEDFORD
LANDHAUS-PROJEKT (HINTERANSICHT)











GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN · HELSINGFORS
(ENTWURF VON E. L. SAARINEN)
LANDGUT MERIJOKI







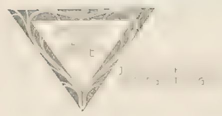
GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN · HELSINGFORS
(ENTWURF VON ELIEL SAARINEN)
LANDHAUS MERIJOKI: HAUPTEINGANG

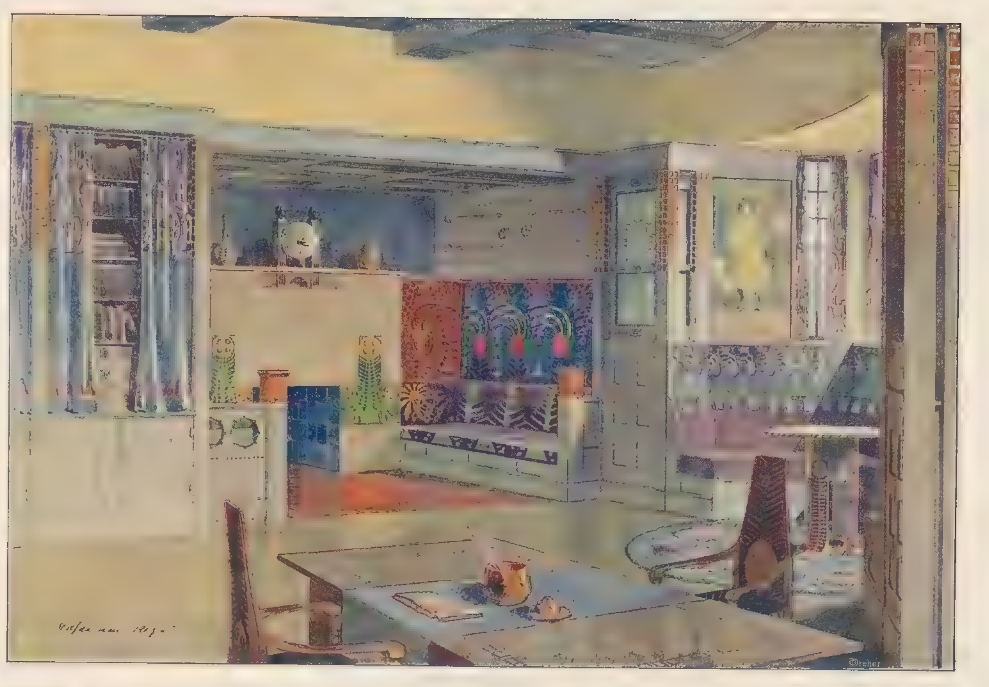


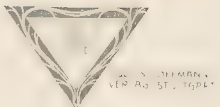


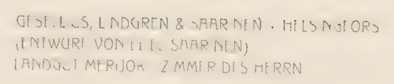
GESELLIUS LINDGREN & SAARINEN [illegible]
ENTWURF VON ELIEL SAARINEN
[illegible]











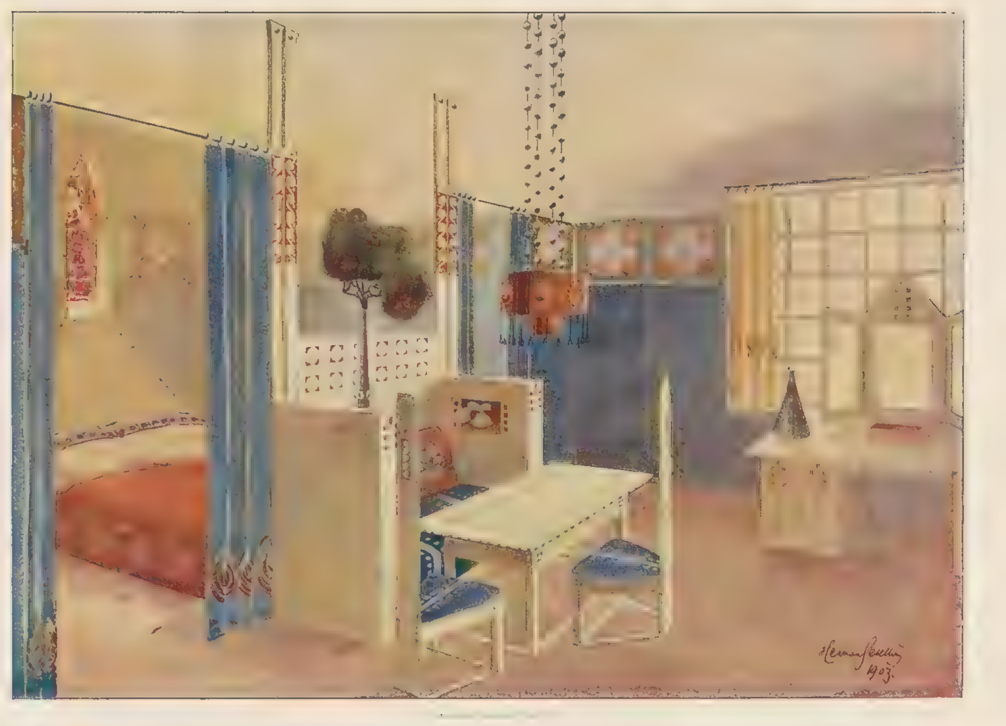
GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN · HELSINGFORS
(ENTWURF VON ELIEL SAARINEN)
LANDGUT MERIJOKI · ZIMMER DES HERRN







GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN · HELSINGFORS
(ENTWURF VON ARMAS LINDGREN)
LANDGUT MERIJOKI: ZIMMER DER FRAU

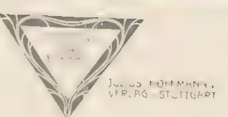




GESELLIUS LINDGREN & SAARINEN · HELSINGFORS
(ENTWURF VON HERMAN GESELLIUS)
LANDGUT MERIJOKI. SCHLAFZIMMER DER ELTERN



GESELLIUS, LINDGREN & SAARINEN · HELSINGFORS
(ENTWURF VON ARMAS LINDGREN)
LANDGUT MER.JOK. TURMZIMMER



JULIUS HOFFMANN, VERLAG · STUTTGART

THE [illegible] OF [illegible]

[illegible]



JULIUS HOFFMANN · VERLAG · STUTTGART

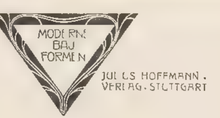
PROFESSOR HERMANN BILLING & WILHELM VITTALI · KARLSRUHE
FASSADENKONKURRENZ FÜR DEN KARLSRUHER BAHNHOFNEUBAU:
I. PREIS, GESAMTANSICHT



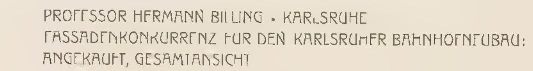
PROFESSOR HERMANN BILLING & WILHELM VITTALI · KARLSRUHE
FASSADENKONKURRENZ FÜR DEN KARLSRUHER BAHNHOFNEUBAU:
I. PREIS, SCHALTERHALLE







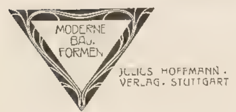
JULIUS HOFFMANN · VERLAG · STUTTGART



PROFESSOR HERMANN BILLING · KARLSRUHE
FASSADENKONKURRENZ FÜR DEN KARLSRUHER BAHNHOFNEUBAU:
ANGEKAUFT, GESAMTANSICHT

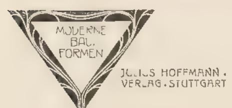




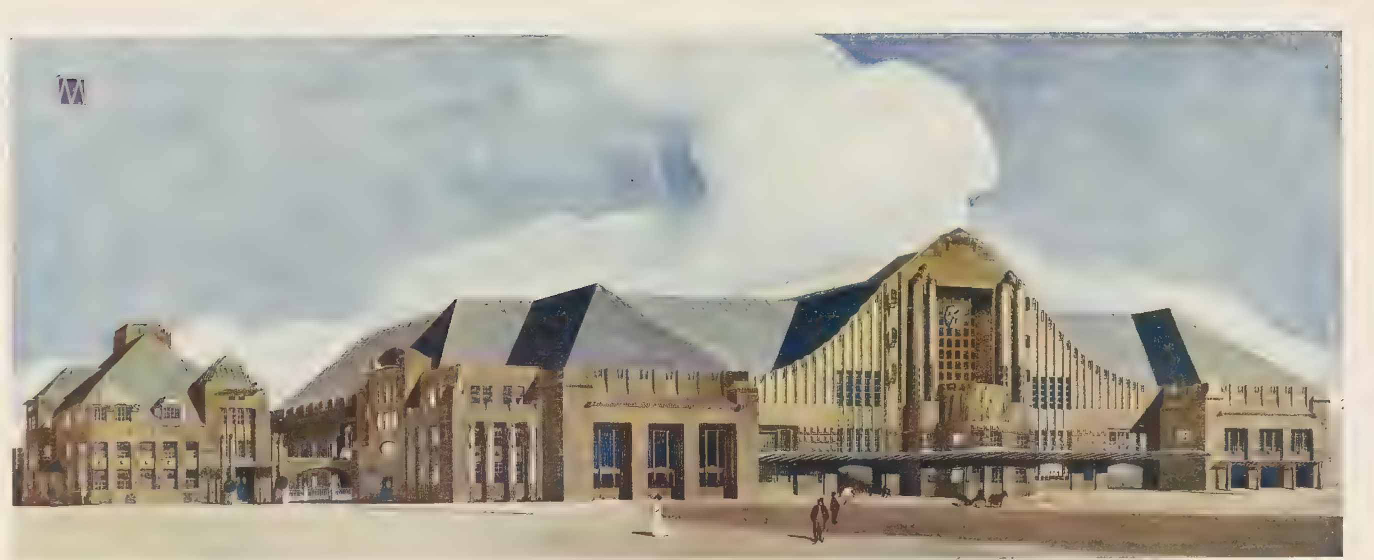


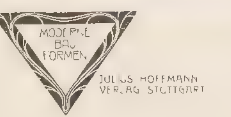
PROFESSOR HERMANN BILLING · KARLSRUHE
FASSADENKONKURRENZ FÜR DEN KARLSRUHER BAHNHOF
NEUBAU: ANGEKAUFT, HAUPTGEBÄUDE

STUTTGARTER VEREINS-BUCHDRUCKEREI



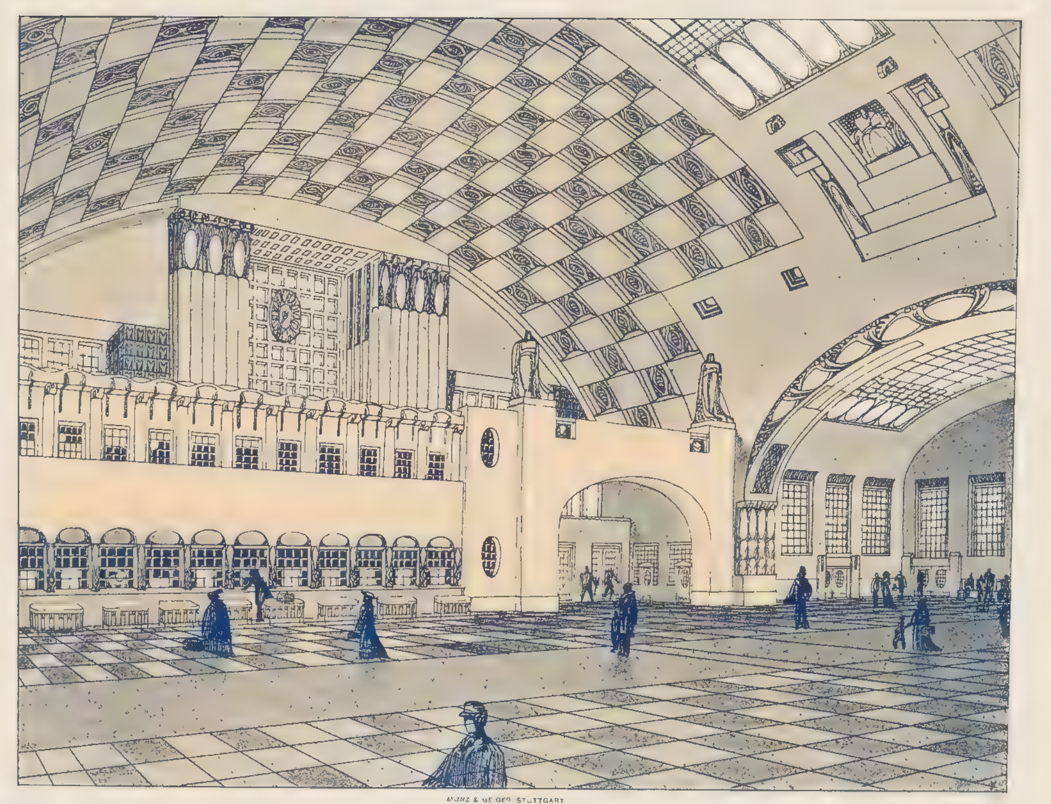
PROFESSOR HERMANN BILLING · KARLSRUHE
FASSADENKONKURRENZ FUR DEN KARLSRUHER BAHNHOF-NEUBAU. ANGEKAUFT, FURSTENBAU





RUDOLF BITZAN · DRESDEN
FASSADENKONKURRENZ FÜR DEN KARLSRUHER BAHNHOFNEUBAU.
GESAMTANSICHT





MÜNZ & GEIGER STUTTGART

RUDOLF BITZAN-DRESDEN
FASSADENKONKURRENZ FÜR DEN KARLSRUHER
BAHNHOFNEUBAU: SCHALTERHALLE



JULIUS HOFFMANN,
VERLAG, STUTTGART



Teilansichten: Schalterhalle

Motto: Wegweiser



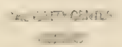
JULIUS HOFFMANN
VERLAG · STUTTGART

CURJEL & MOSER · KARLSRUHE
FASSADENKONKURRENZ FÜR DEN KARLSRUHER BAHNHOF
NEUBAU: SCHALTERHALLE

[illegible]

[illegible]









MUNZ & GEIGER STUTTGART

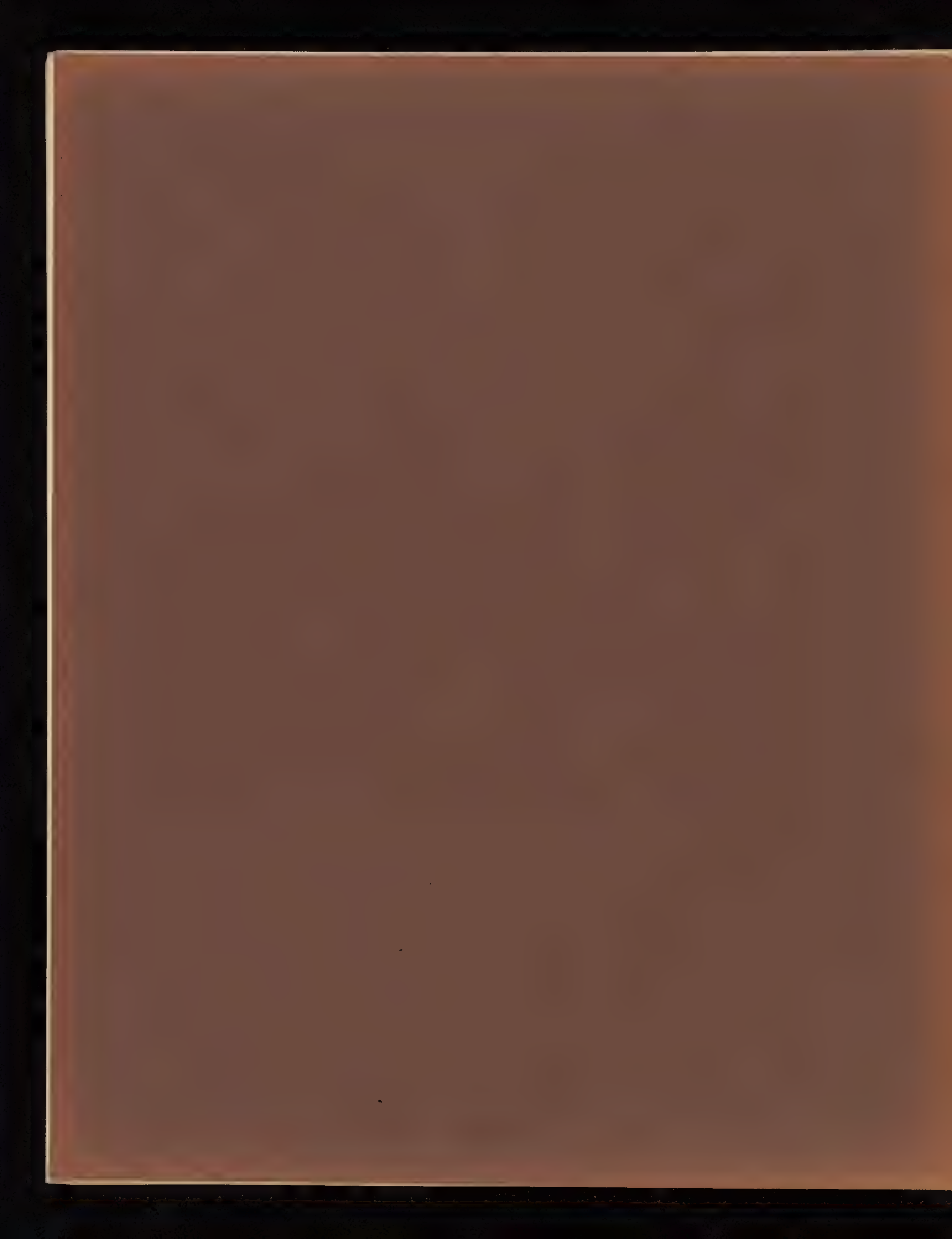


JULIUS HOFFMANN,
VERLAG, STUTTGART

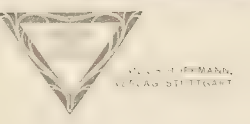
BRUNO MÖHRING-BERLIN
ENTWURF ZU EINEM WOHNHAUSE
MIT WEINKELLEREI IN TRABEN A. MOSEL



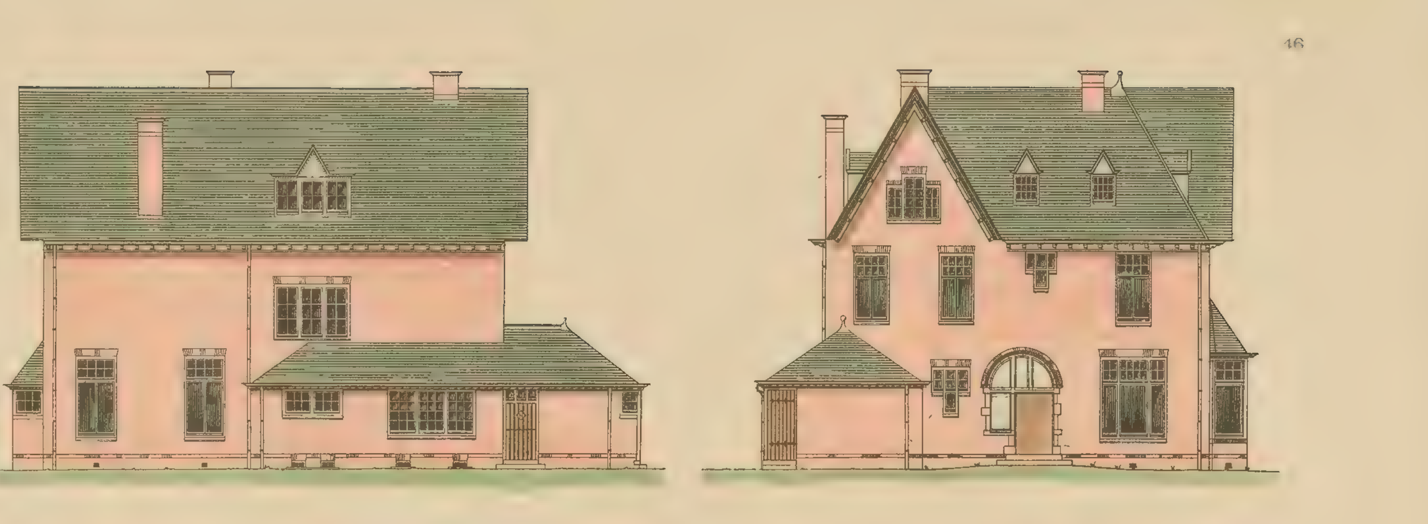


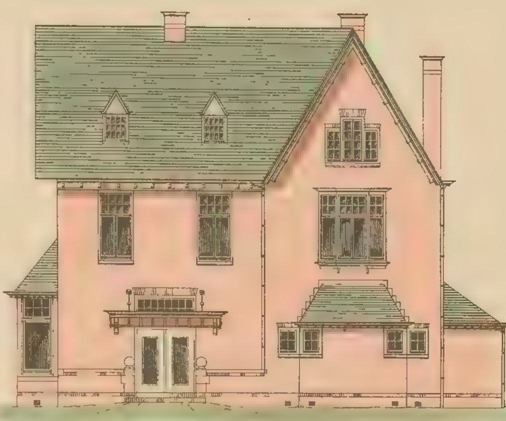


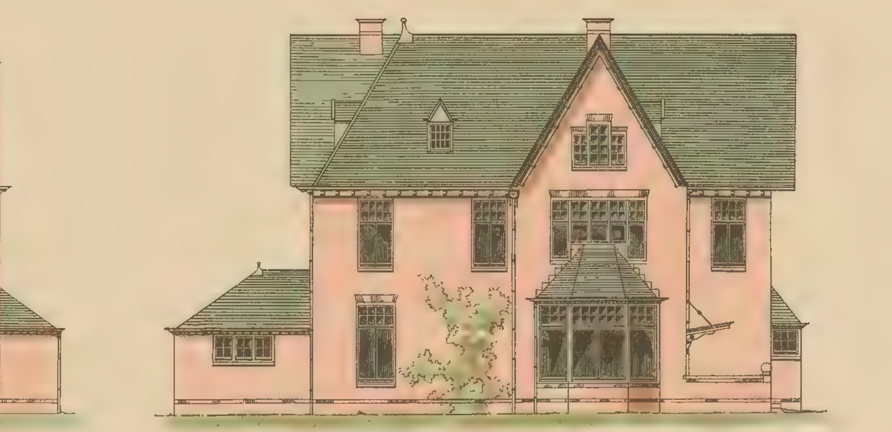
BRUNO MOHRING BERLIN
ENTWURF ZU EINER VILLA IN TRARBACH a. M.



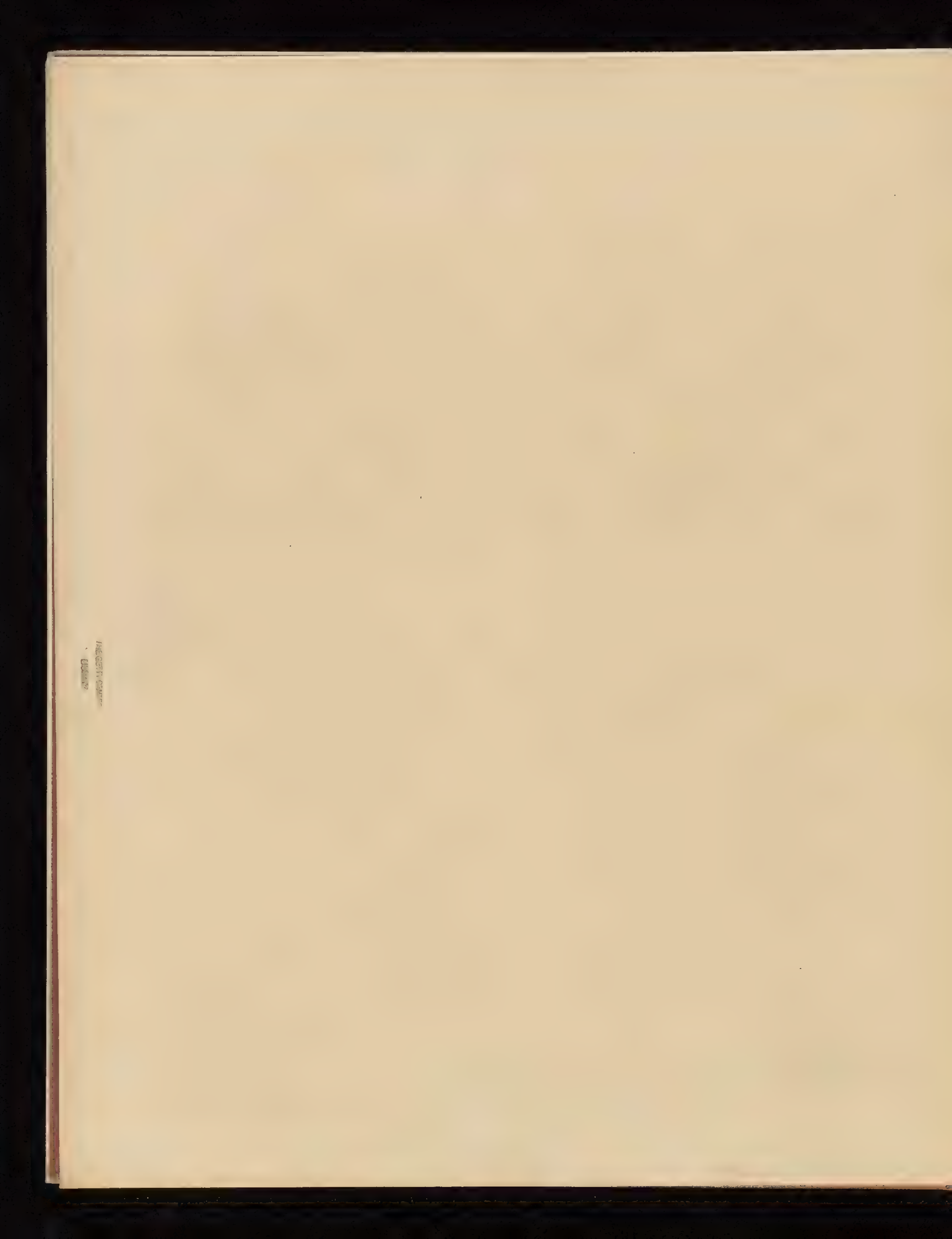


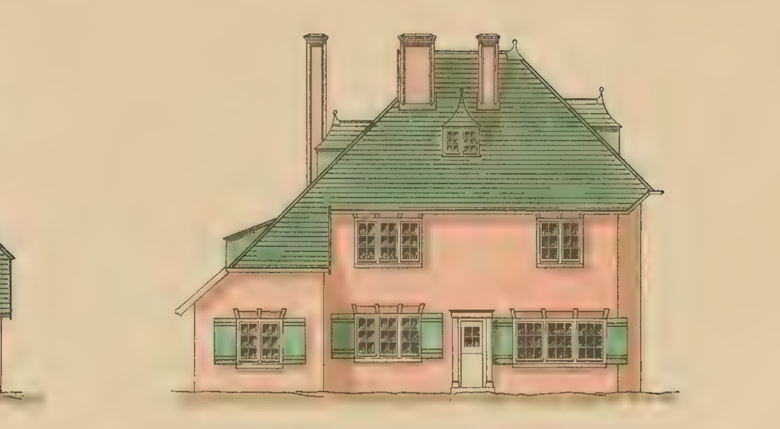


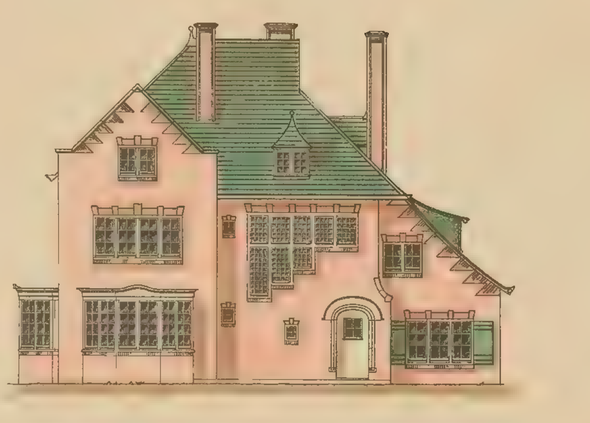


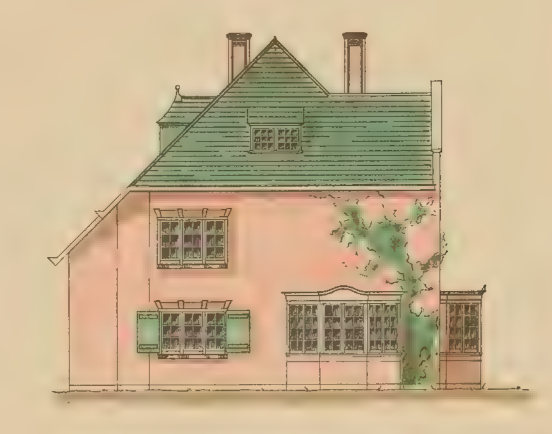




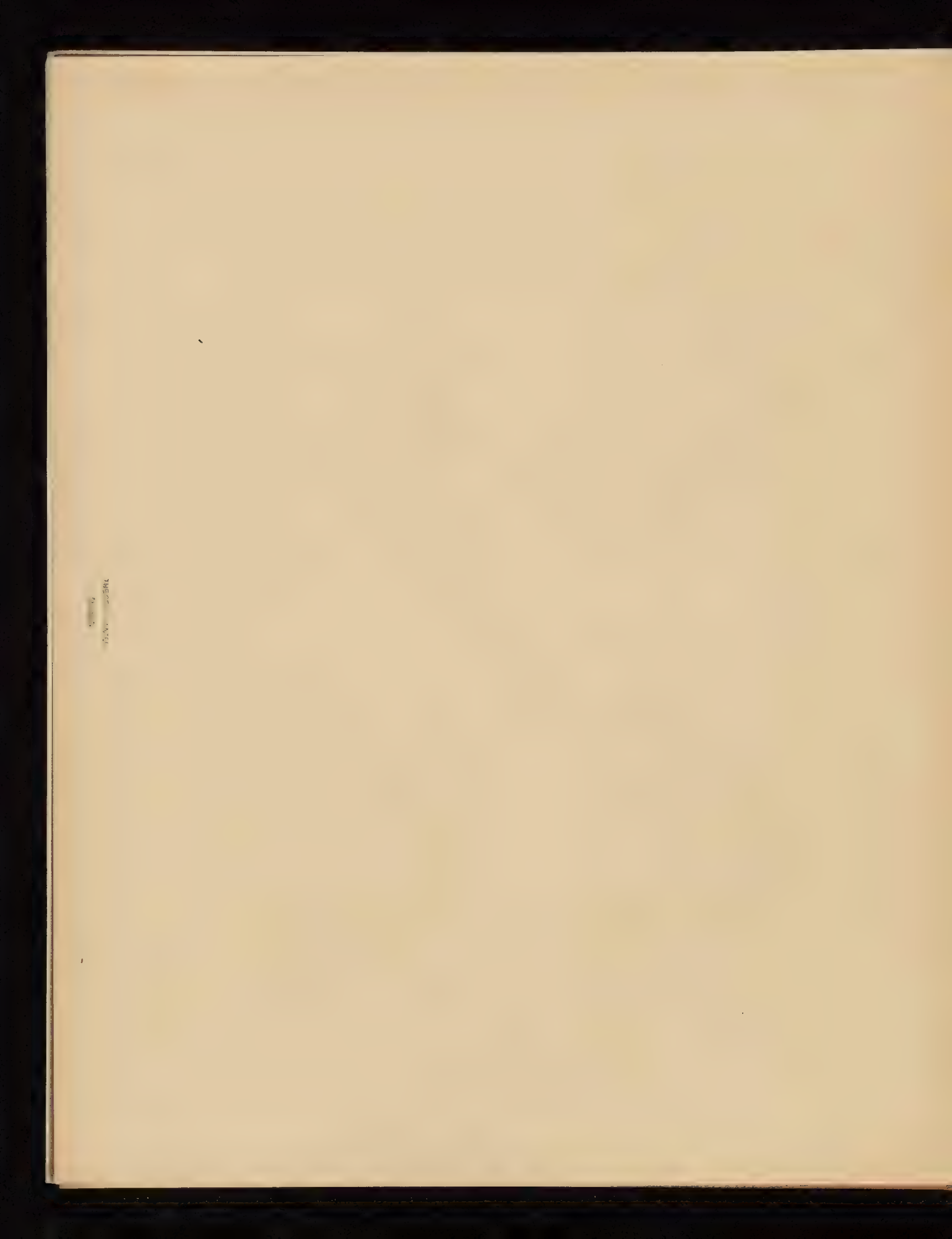






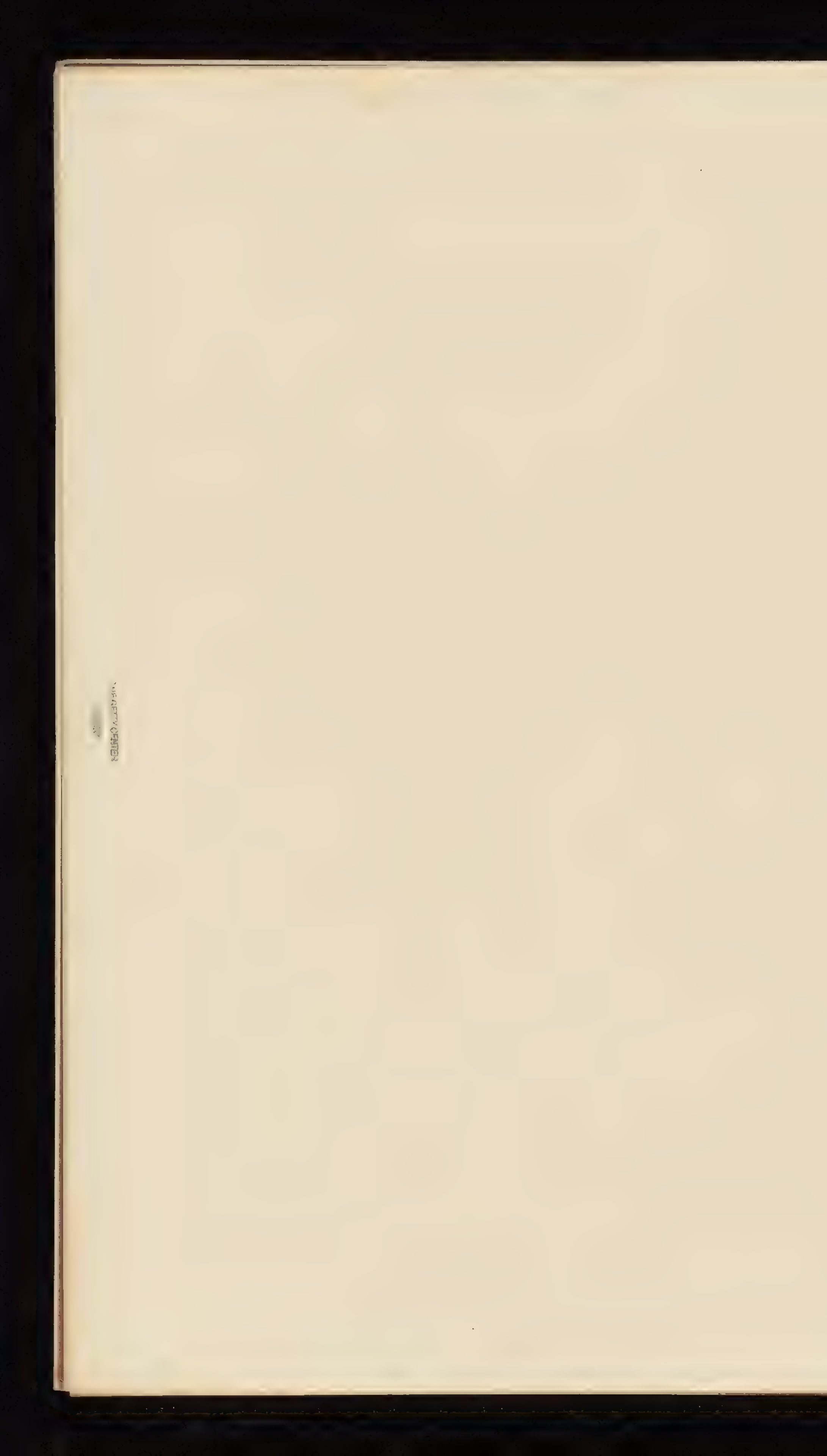


JAN STUYT · AMSTERDAM
Wohnhaus „Overveen".





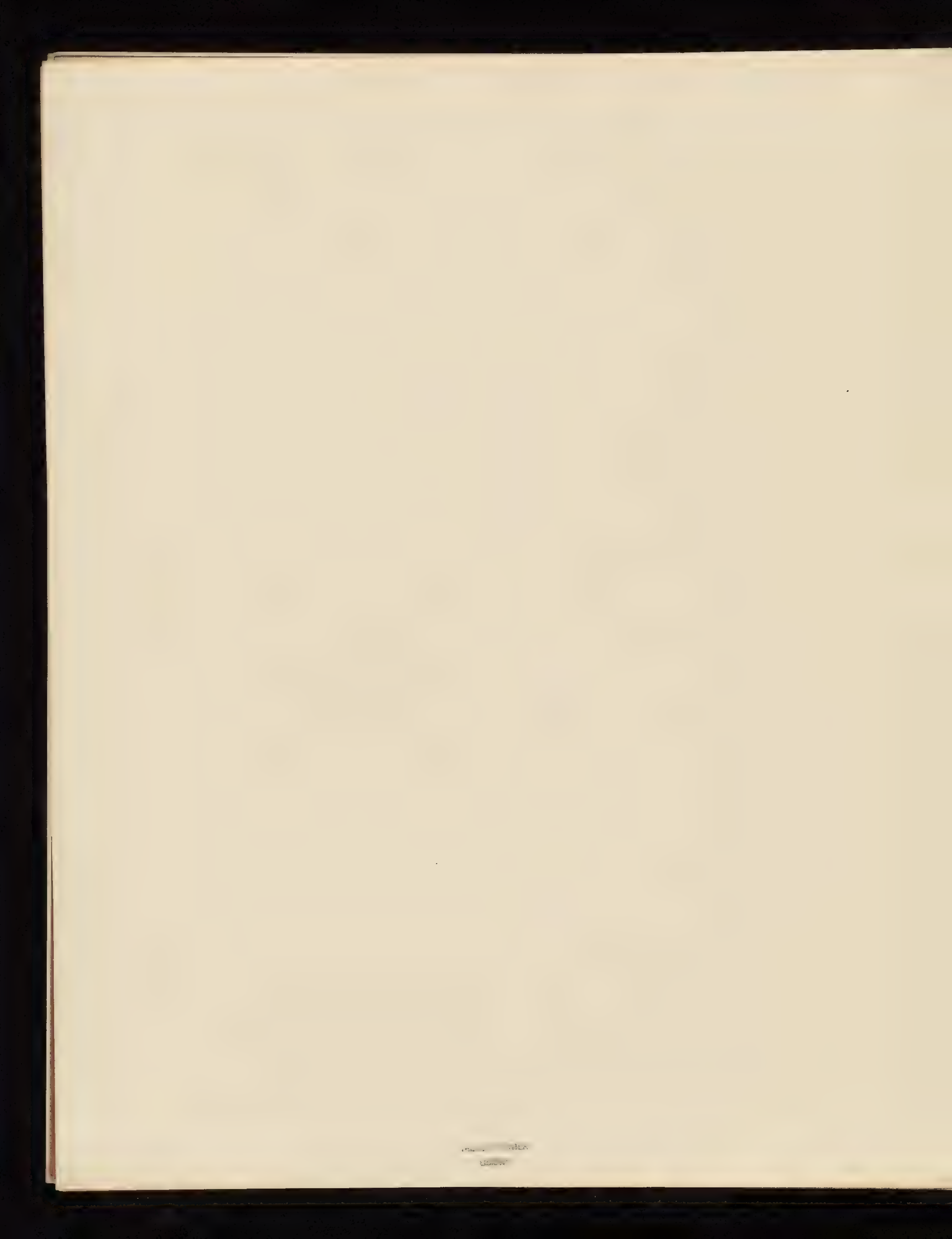
[illegible]
WOHNHÄUSERGRUPPE IN DER
HOHENSTAUFENSTRASSE STUTTGART













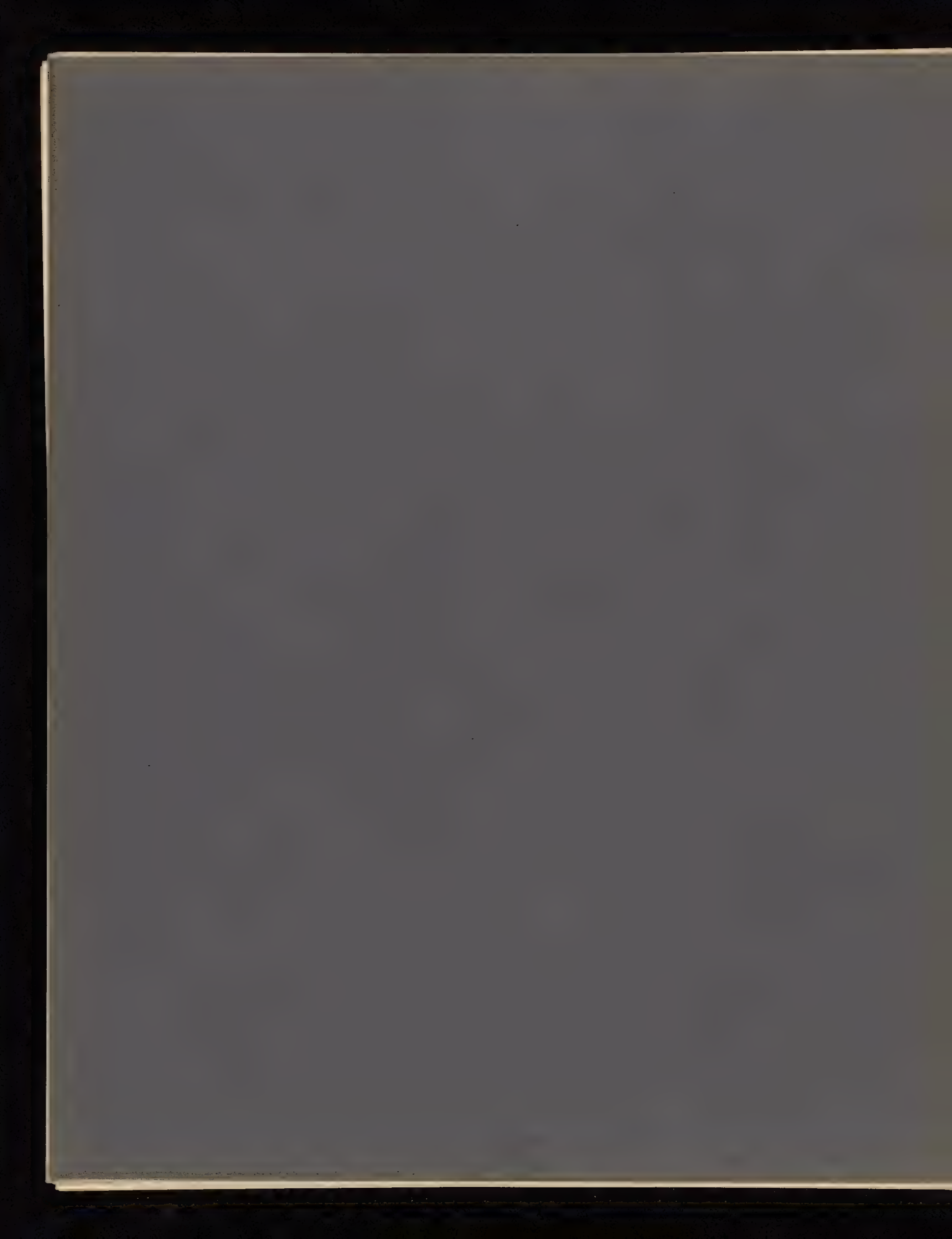


F. W. JOCHEM MAINZ
Entwurf z [illegible] herrschaftl. Miethaus



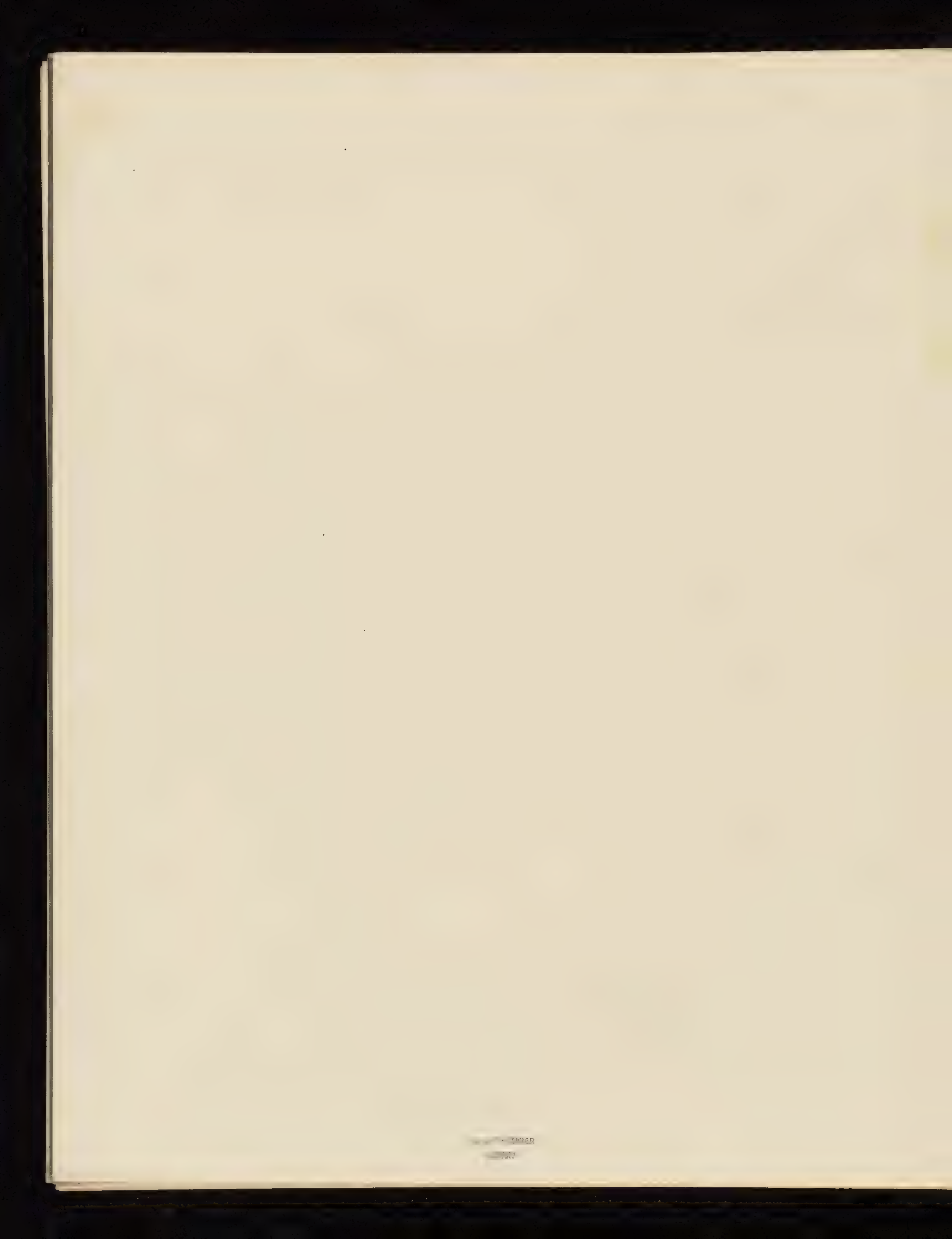


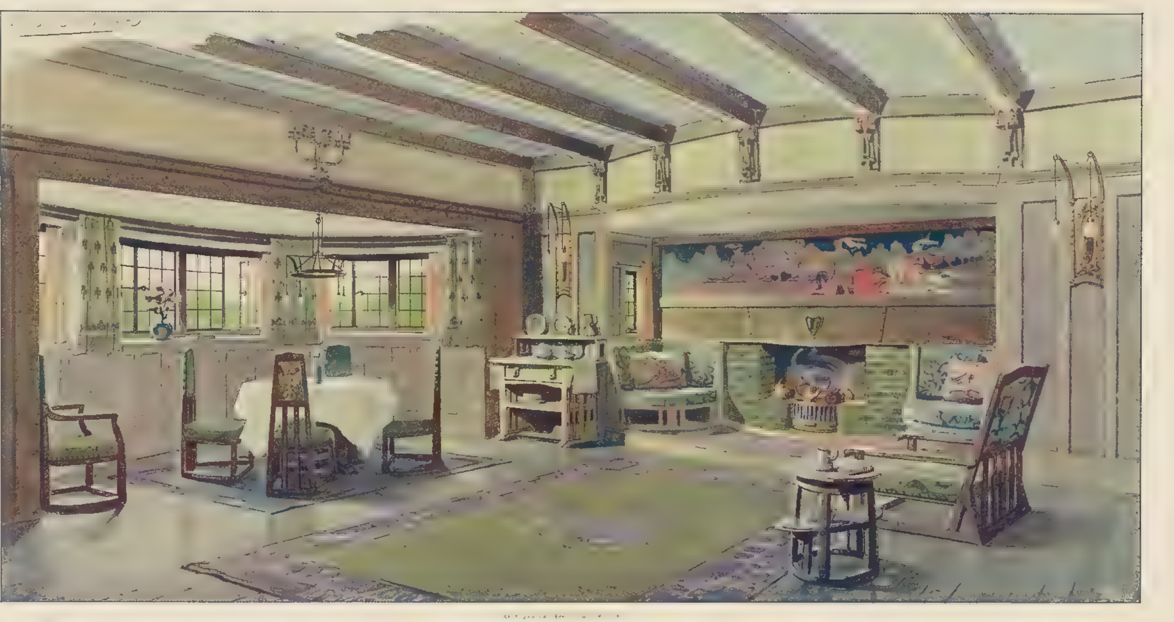
[illegible]
[illegible] RATHAUS





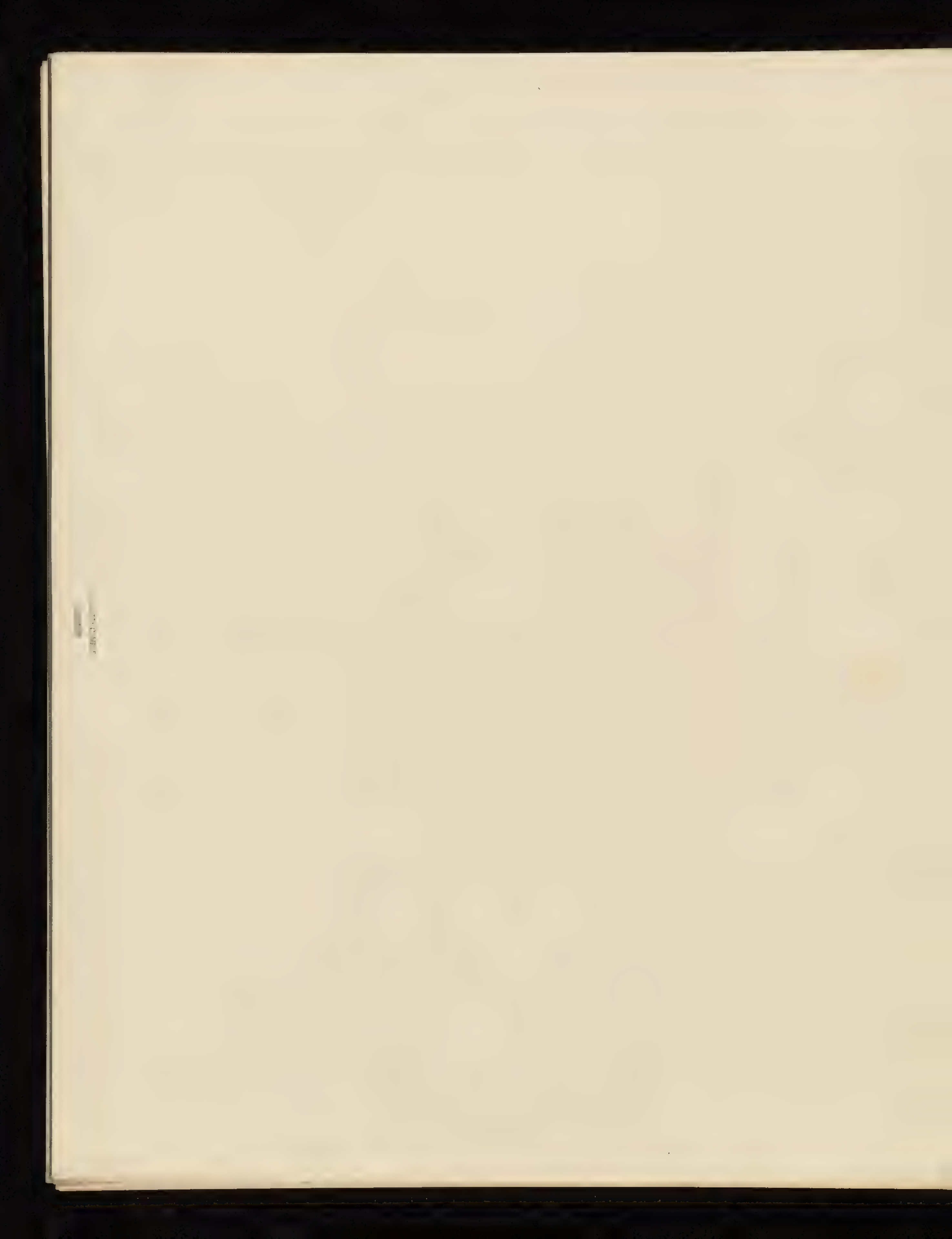








LEONARD WYBURD · LONDON
ENTWURF ZU EINEM SPEISEZIMMER







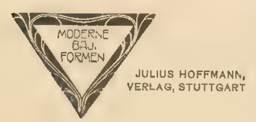
HANS MAYR · WIEN.
Entwurf zu einem Einfamilienhaus



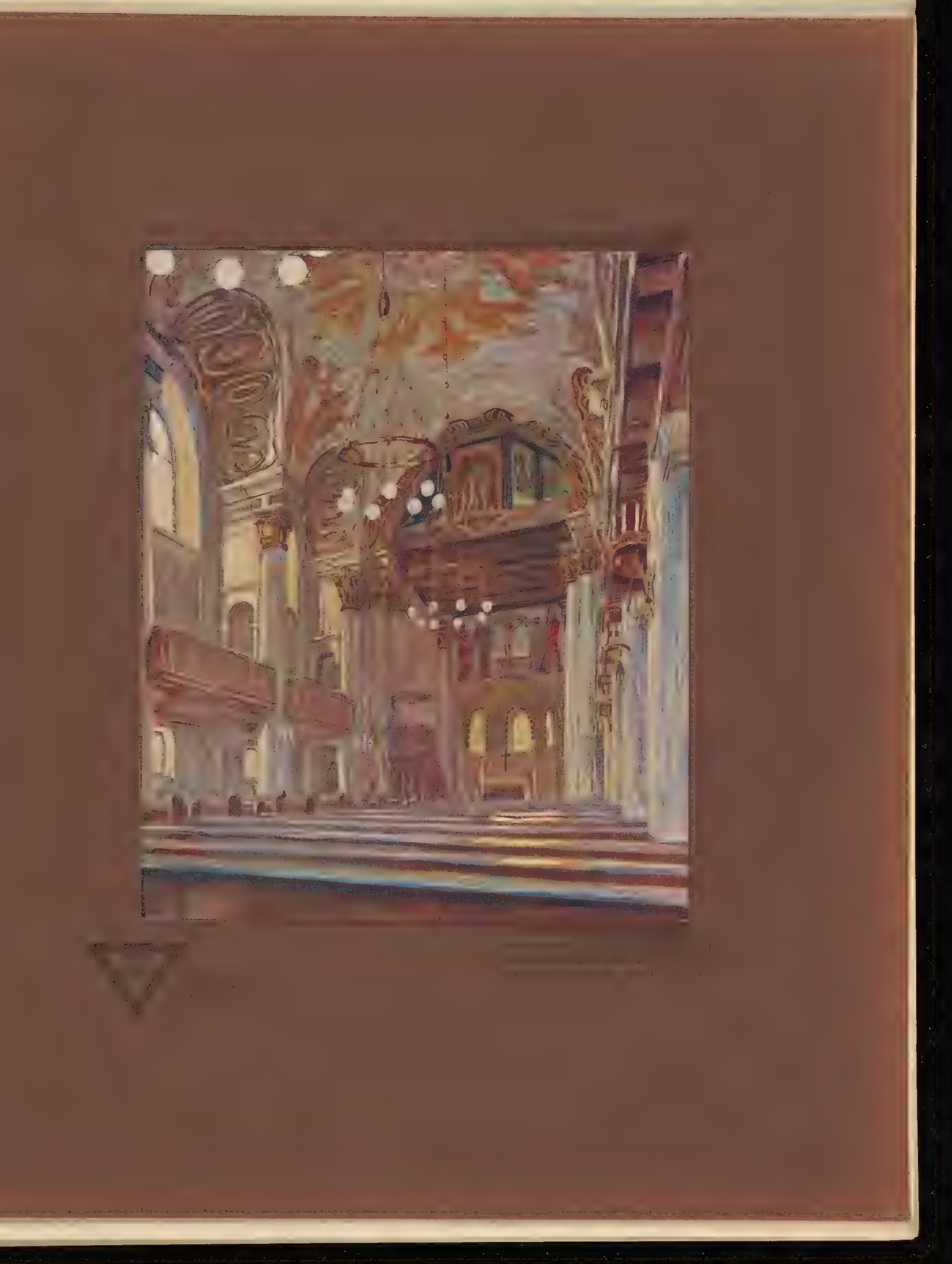


MÜNZ & GEIGER STUTTGART

PROFESSOR WILHELM KREIS-DRESDEN
BISMARCKTURM IN KÖTZSCHENBRODA



JULIUS HOFFMANN,
VERLAG, STUTTGART







PROFESSOR WILHELM KREIS-DRESDEN
INNERES DES BISMARCKDENKMALS IN NÜRNBERG



JULIUS HOFFMANN,
VERLAG, STUTTGART



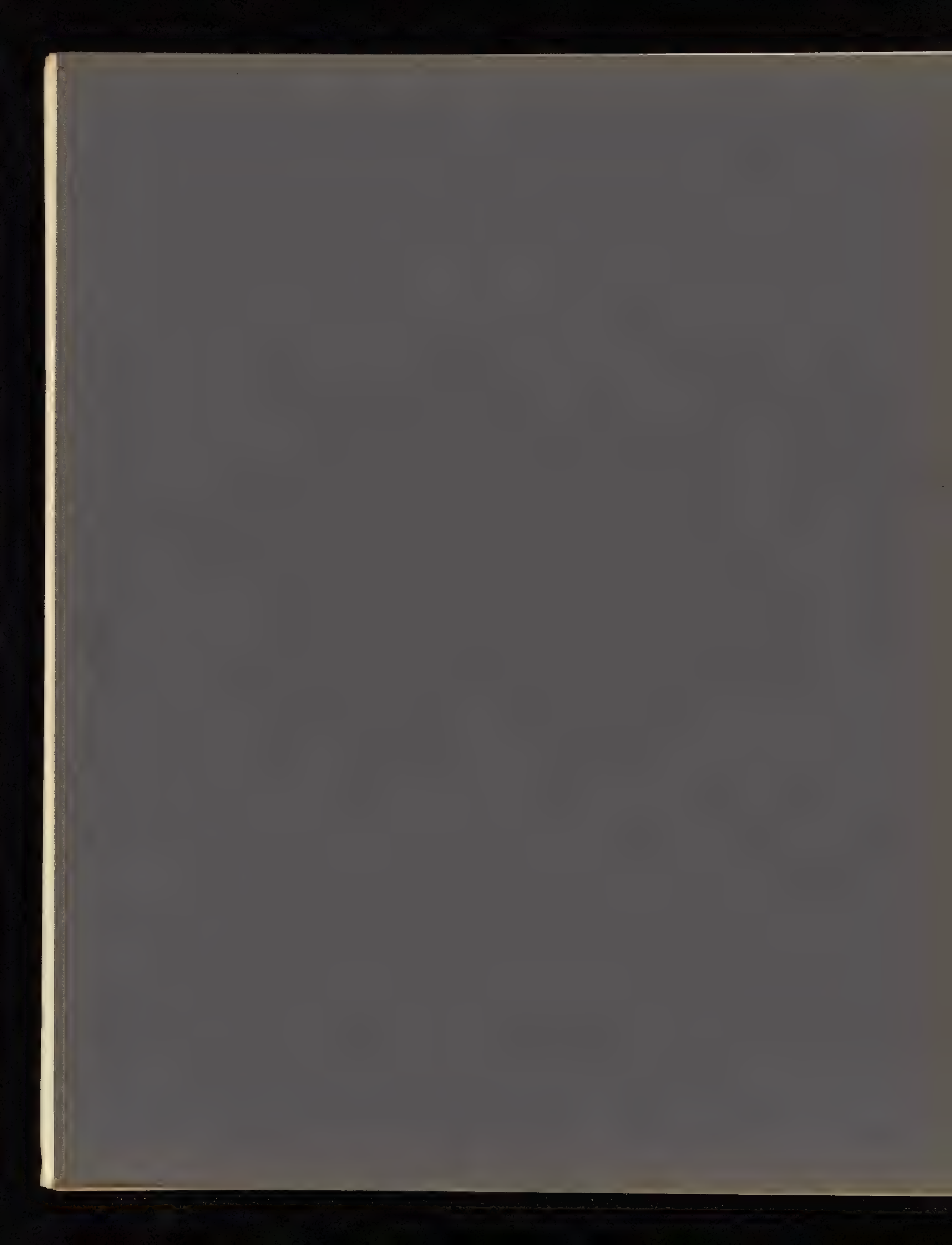




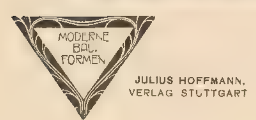
M. SCHLEINITZ
(SCHULE PROF. WILH. KREIS · DRESDEN)
ENTWURF ZU EINEM VORZIMMER







MÜNZ & GEIGER STUTTGART



JULIUS HOFFMANN,
VERLAG STUTTGART

R. BORN
(SCHULE PROF. WILH. KREIS-DRESDEN)
ARCHITEKTUR-STUDIE



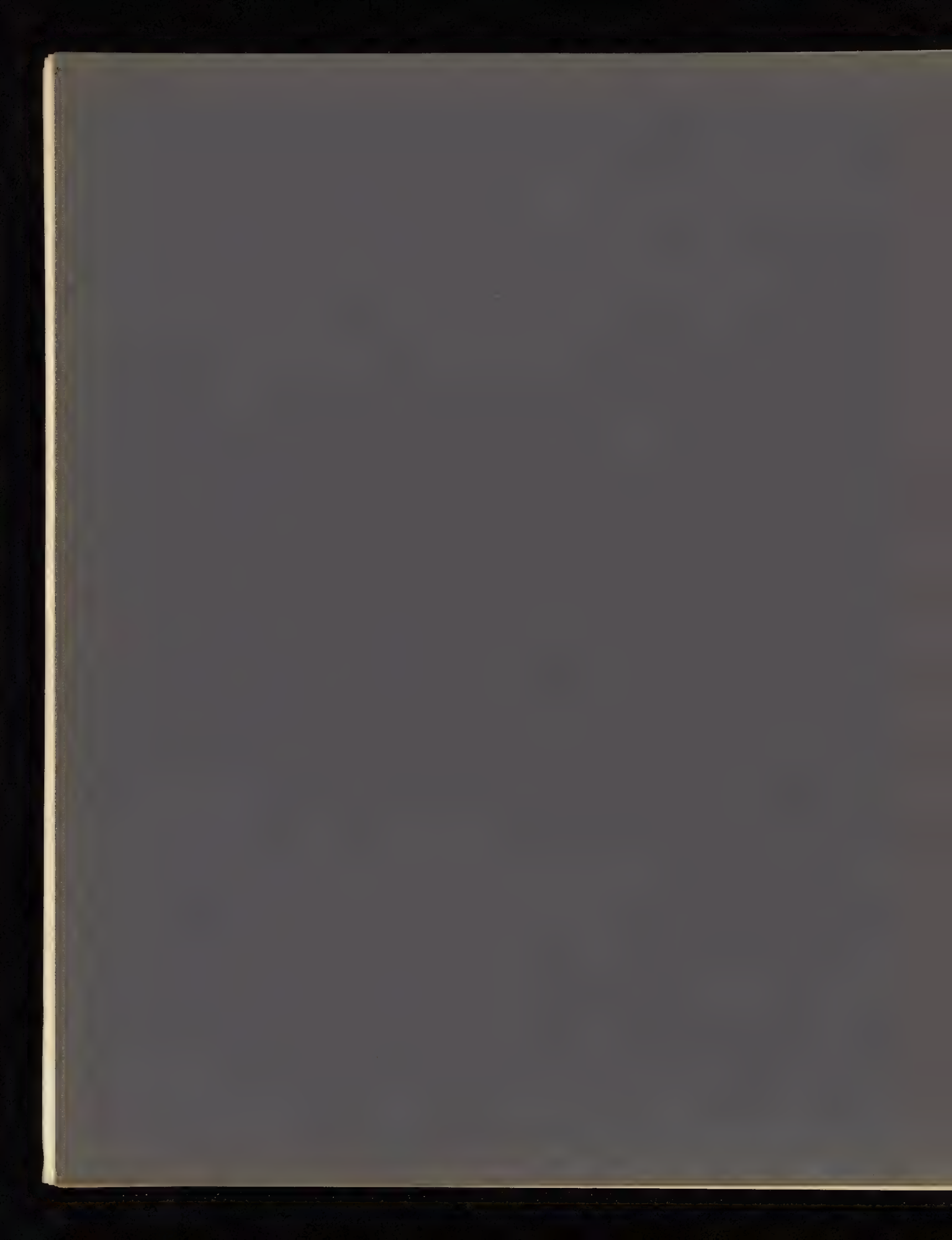


O. HAHN
SCHÜLER PROF. W. KREIS, DRESDEN
ENTWURF ZU EINEM WOHNZIMMER



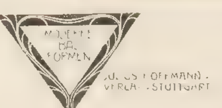








C F A VOYSEY · LONDON
EMPFANGSZIMMER AUS MISS CONANTS HOUSE









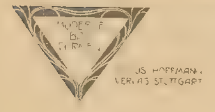
JULIUS HOFFMANN,
VERLAG, STUTTGART

C. F. A. VOYSEY, LONDON
CARNEGIE-BIBLIOTHEK UND -MUSEUM IN LIMERICK

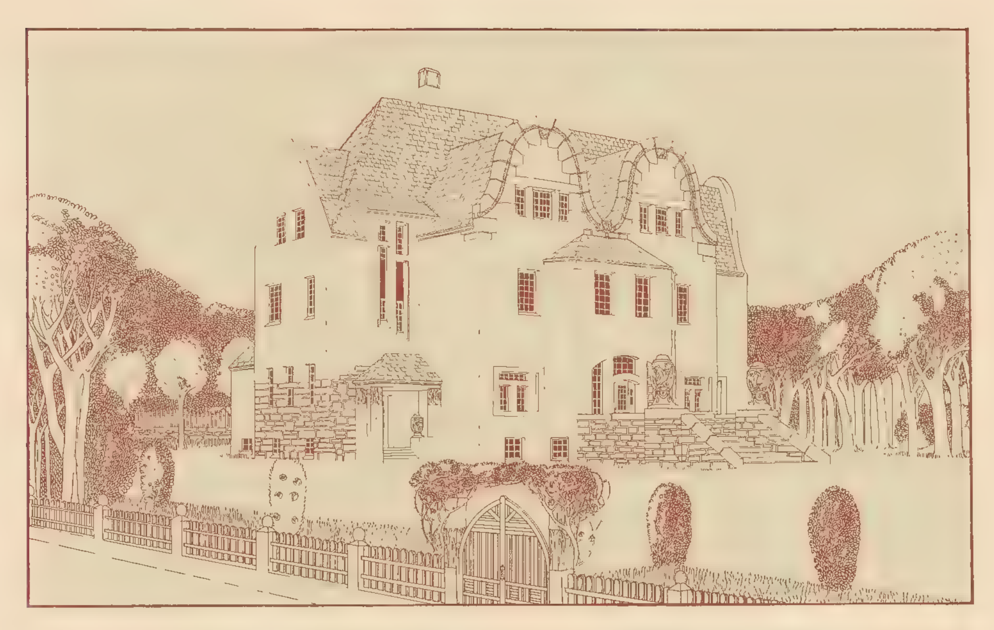


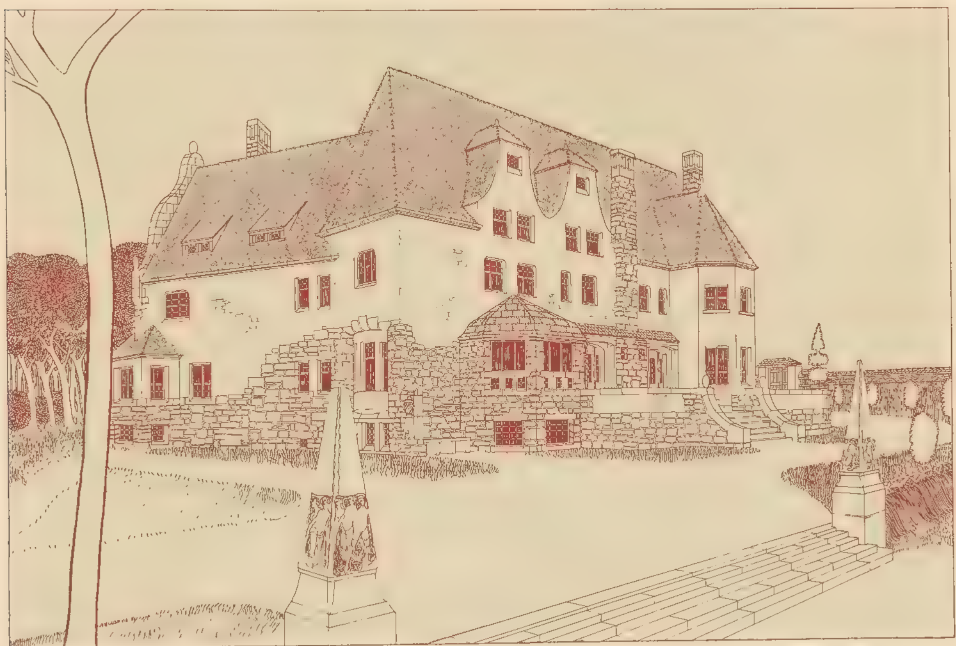
C. F. A. VOYSEY · LONDON
TAPETEN FABRIK IN CHISWICK





HANNS SCHLICHT, DRESDEN
Studie







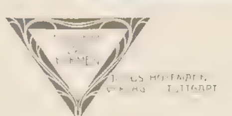
MÜNZ & GEIGER, STUTTGART

HANNS SCHLICHT, DRESDEN
ZWEI LANDHAUSENTWÜRFE



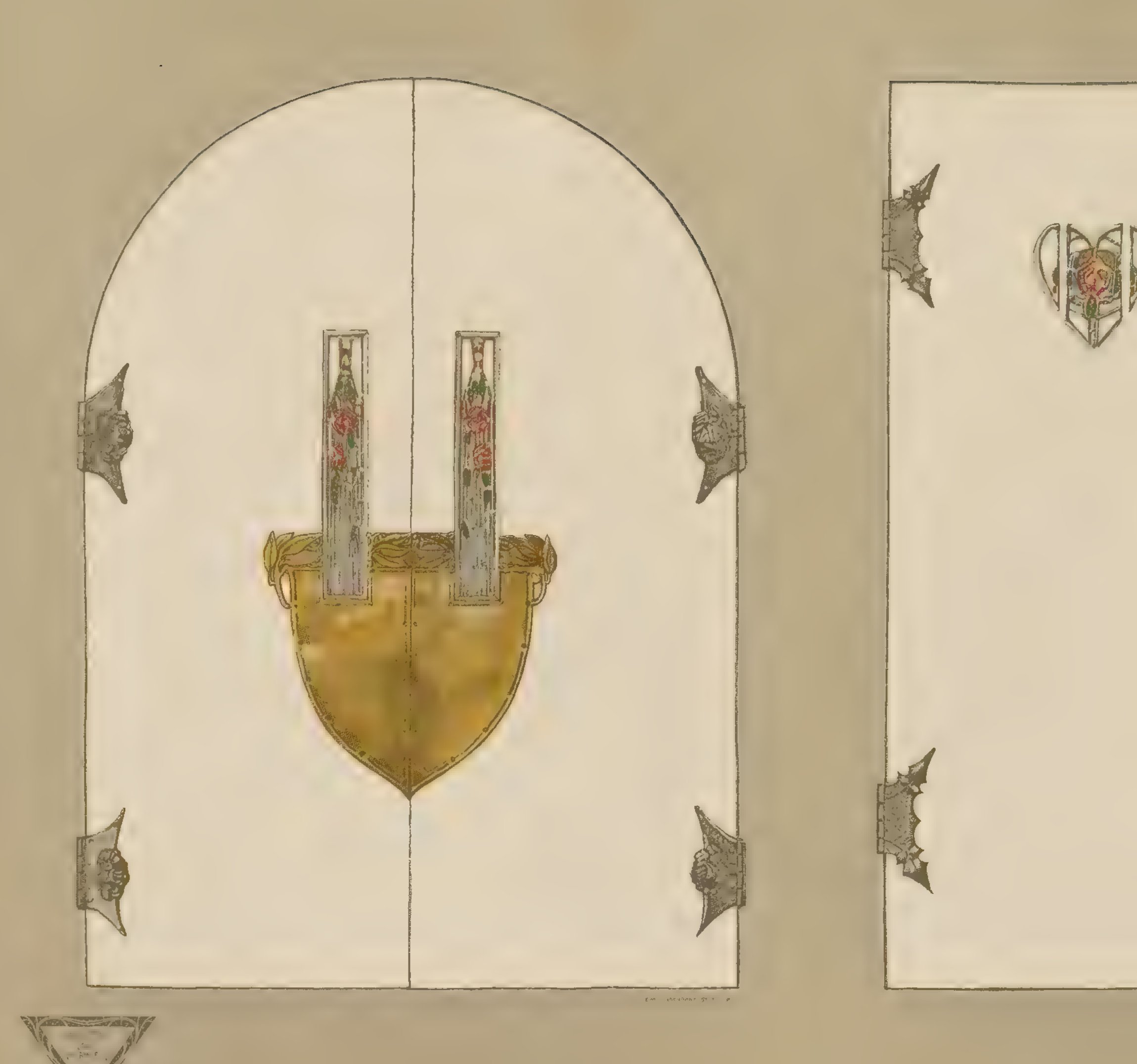
JULIUS HOFFMANN,
VERLAG, STUTTGART





HANNS SCHLICHT · DRESDEN
SCHLAFZIMMER





EDGAR WOOD, MANCHESTER
Entwürfe für Türen einer Halle

[illegible]

[illegible]



STUTTGARTER VEREINSBUCHDRUCKEREI



JULIUS HOFFMANN.
VERLAG.STUTTGART

ALPHONS SCHOLL · STUTTGART
STUDIE ZU EINER WOHNDIELE





HENRY WILSON-LONDON
ENTWURF FÜR EINE KIRCHE (FASSADE)

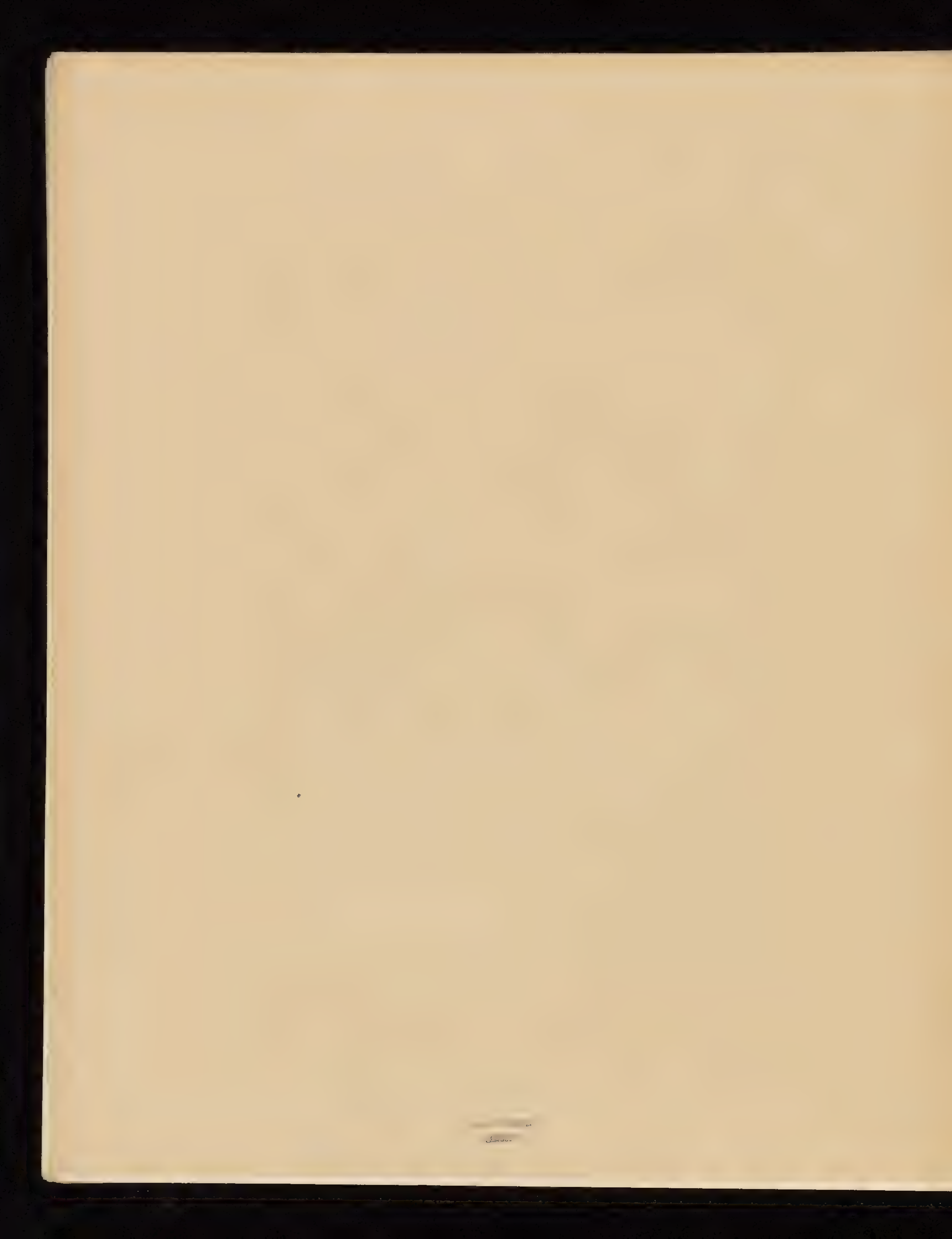
JULIUS HOFFMANN,
VERLAG, STUTTGART





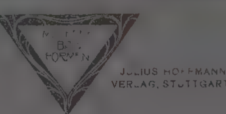
HENRY WILSON · LONDON
ENTWURF FÜR EINE KIRCHE (INNENRAUM)



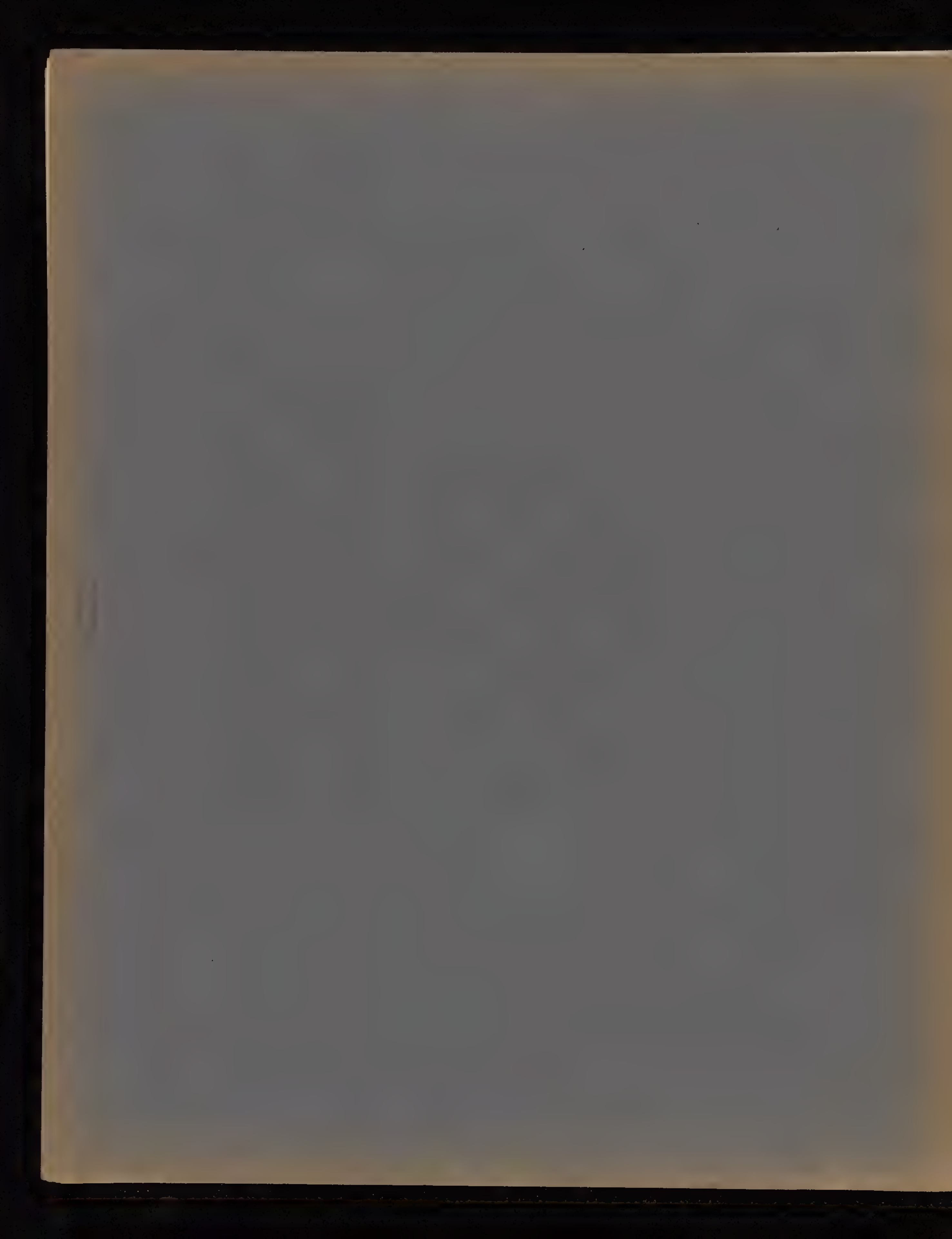




EDGAR WOOD-MANCHESTER
ENTWURF FÜR EINEN DACHRAUM

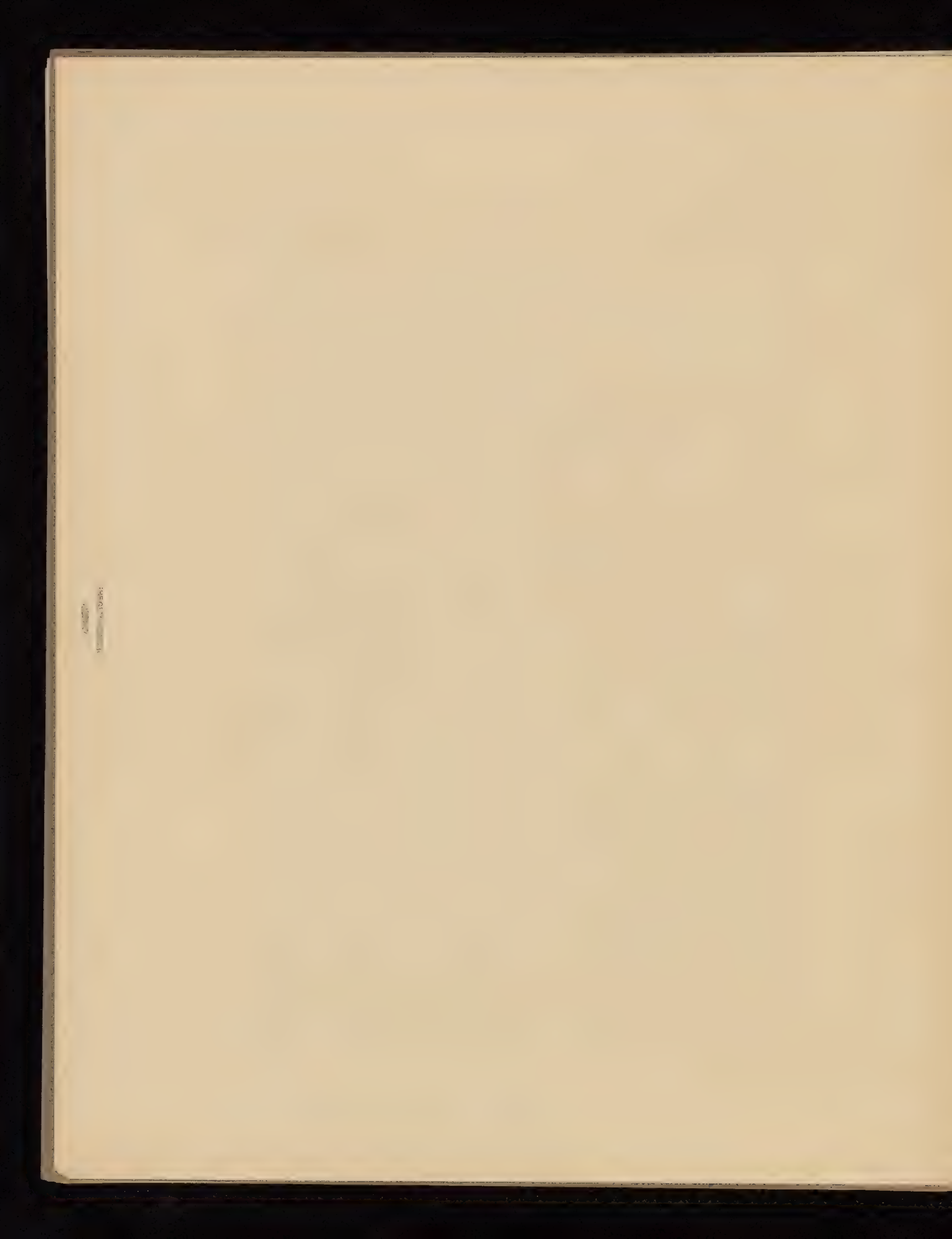


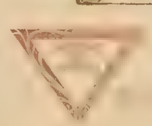
JULIUS HOFFMANN,
VERLAG, STUTTGART



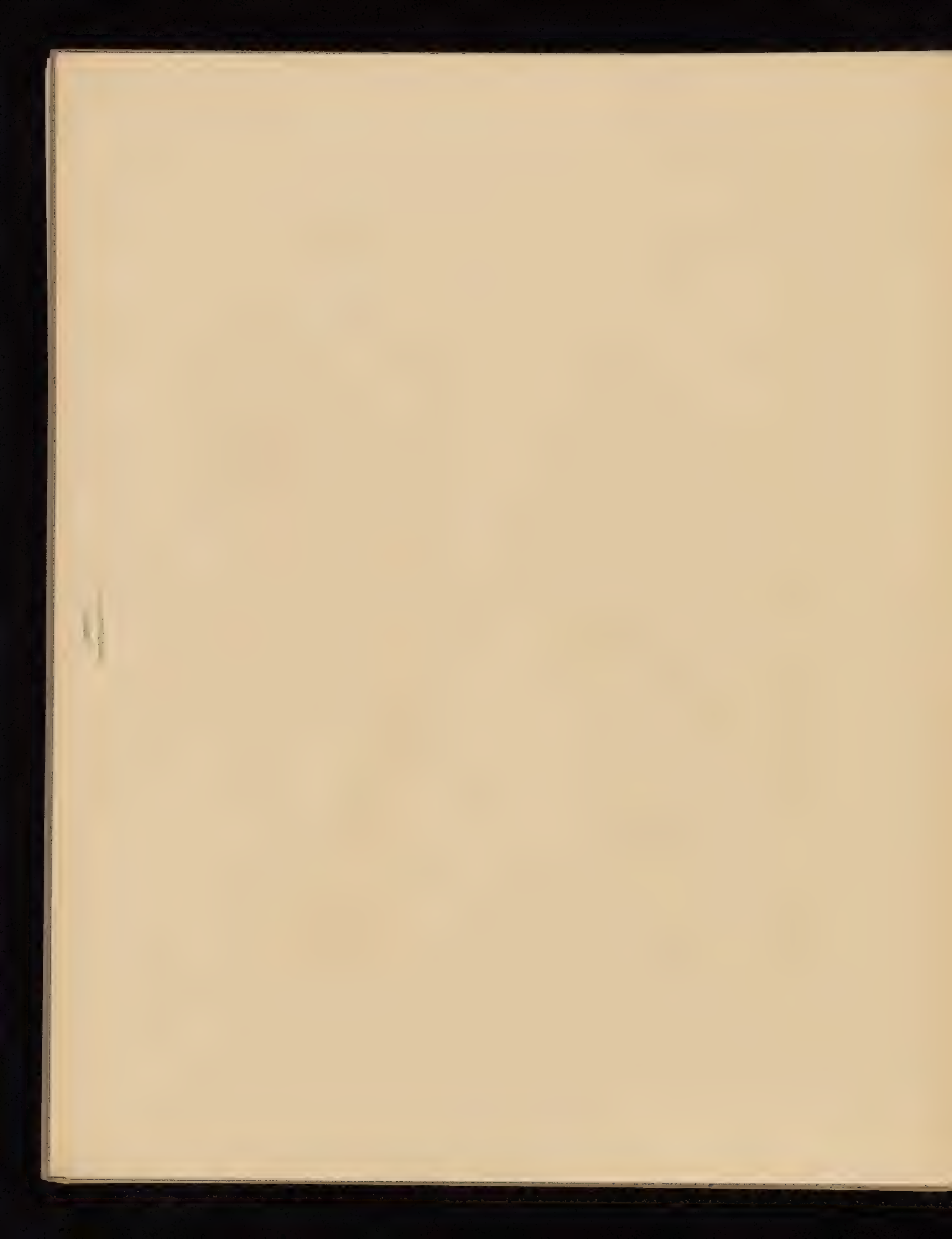


MAX B. NIRSCHKE DÜSSELDORF
GESELLSCHAFTSRAUM



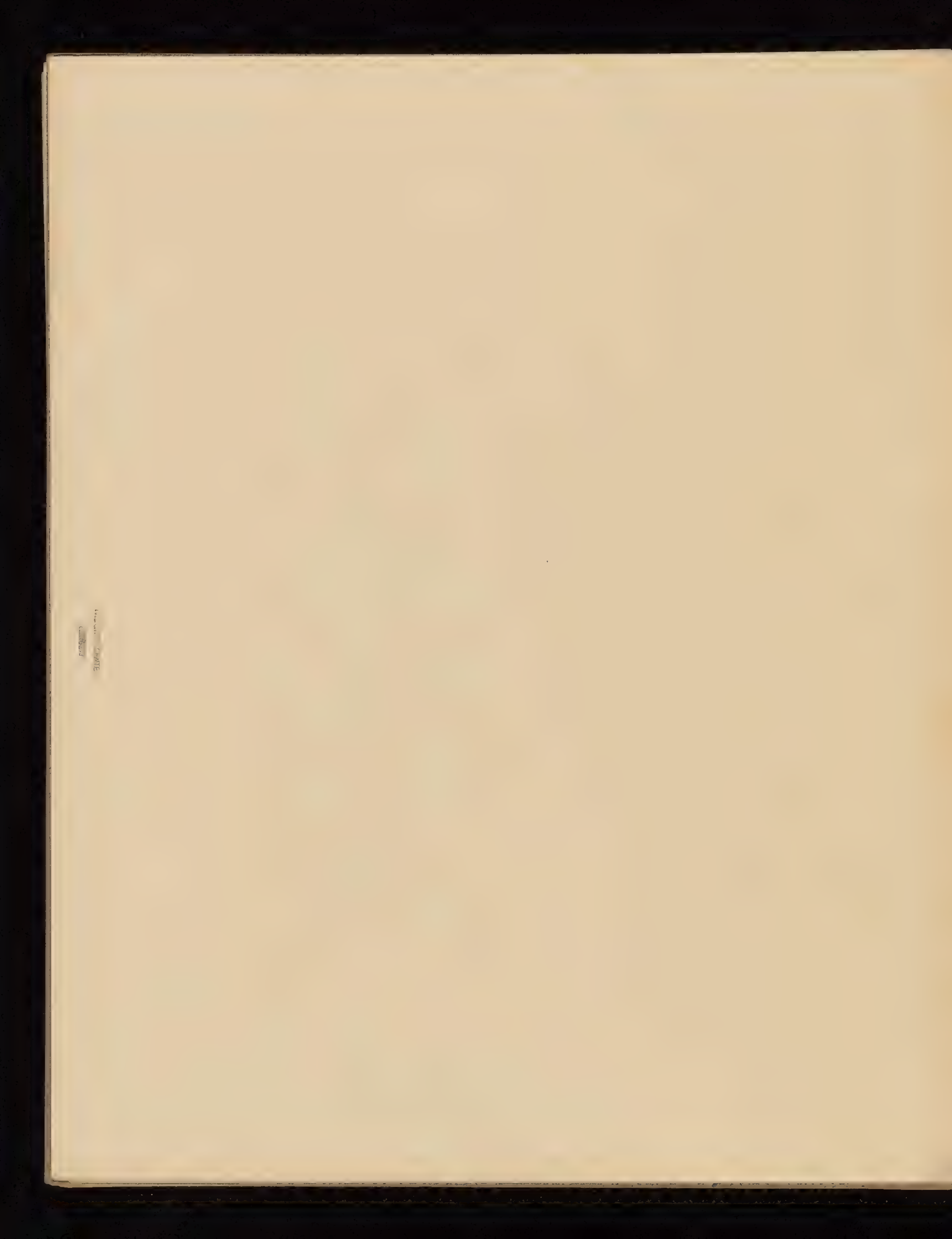


OSKAR FISCHER-KIEL
LANDHAUS-ENTWURF



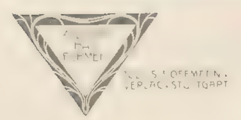


VALENTIN MINK DARMSTADT
POSTSCHALTERHALLE

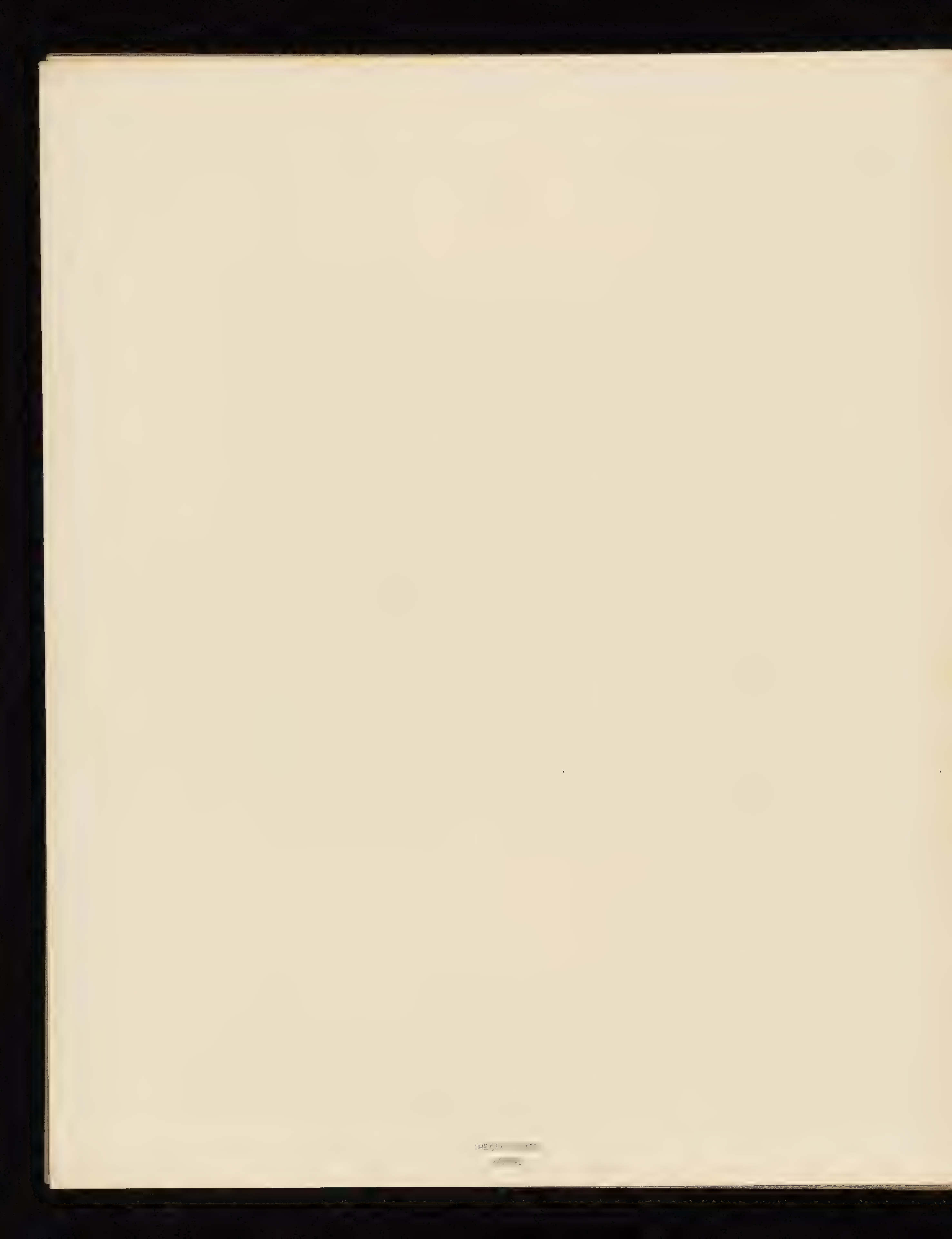


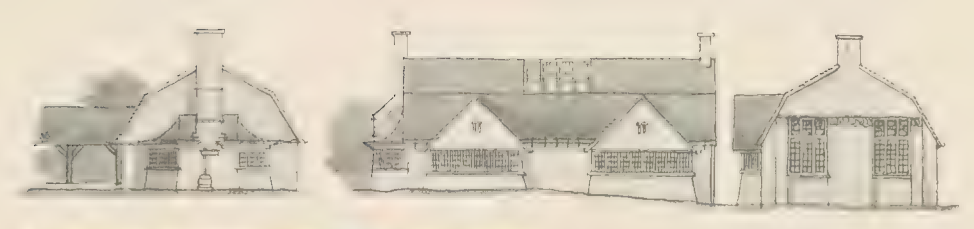


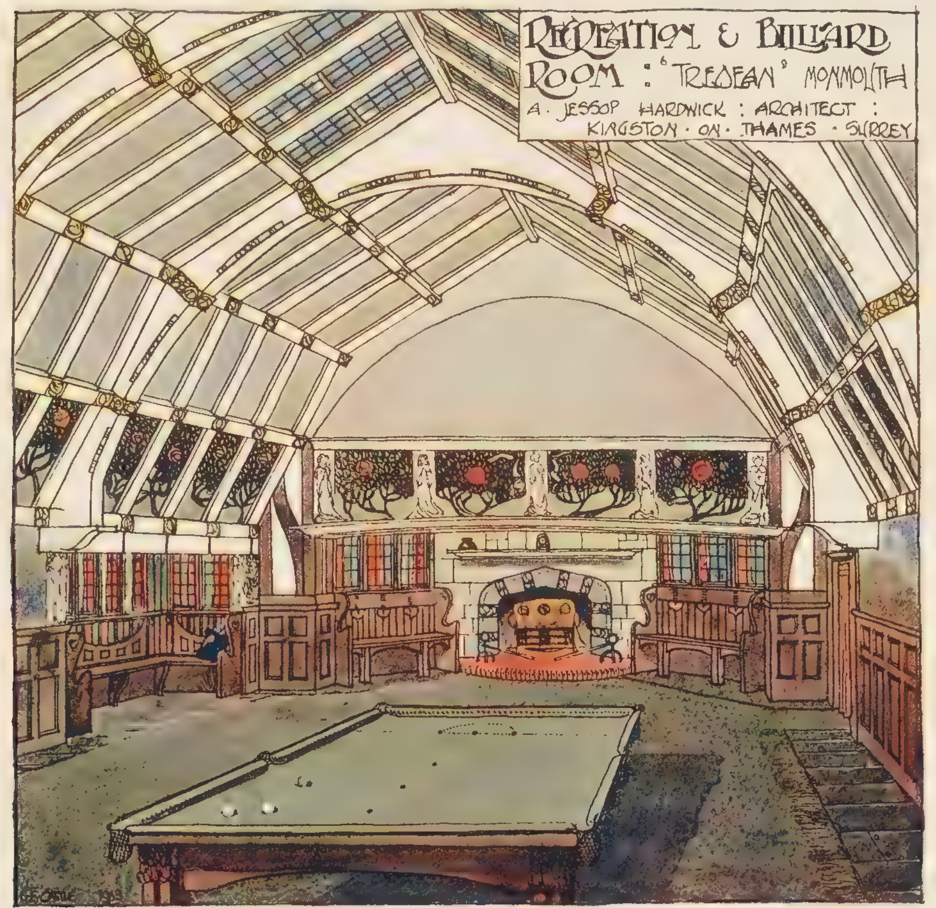
GESELLIUS LINDGREN & SAARINEN · HELSINGFORS
(ENTWURF VON ELIEL SAARINEN)
STUDIE ZU EINER DIELE

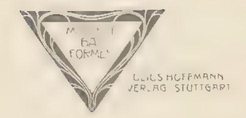


JULIUS HOFFMANN
VERLAG · STUTTGART





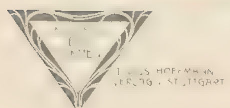




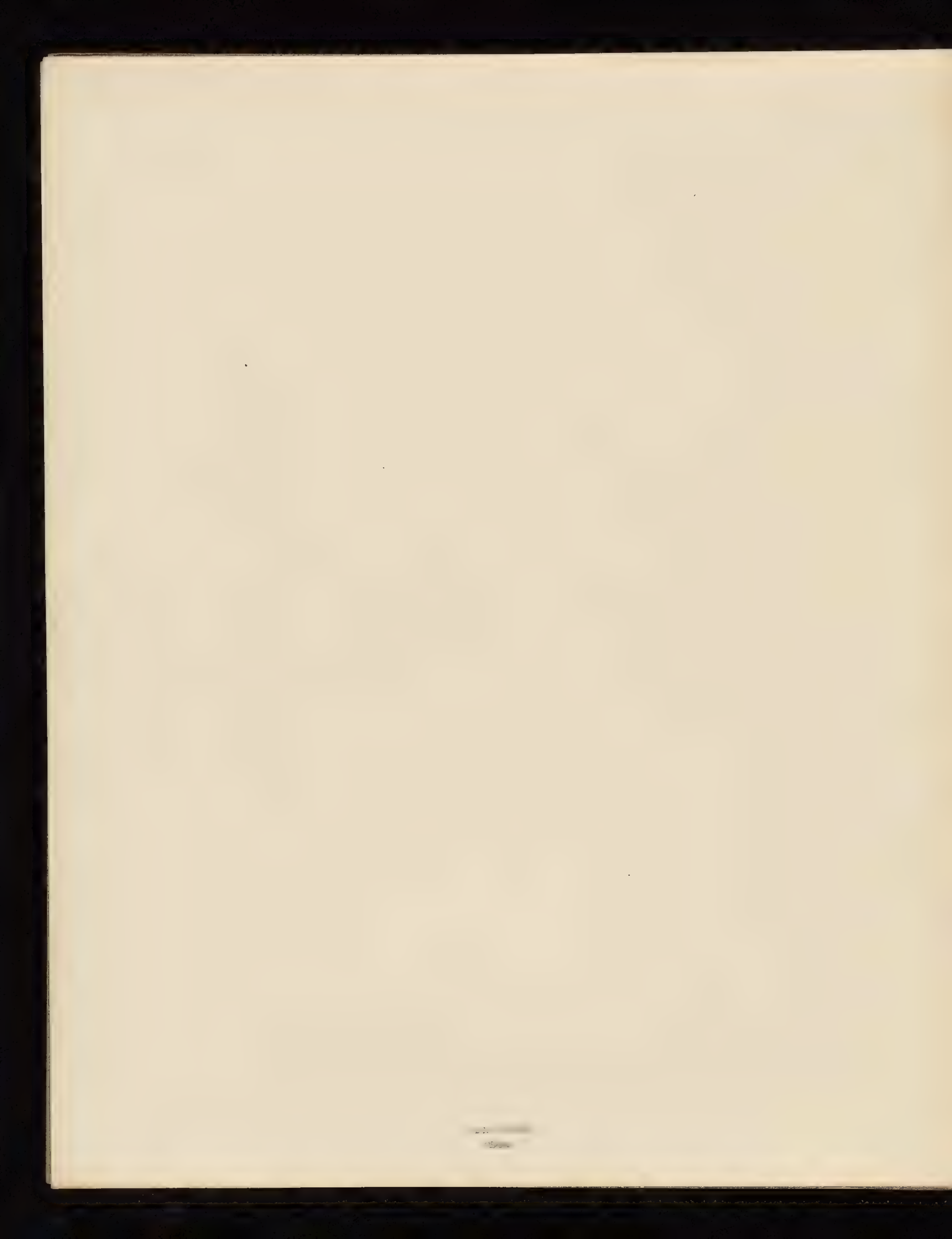
A. JESSOP HARDWICK · KINGSTON-ON-TH.
ERHOLUNGS- & BILLARD-RAUM IN „TREDEAN" MONMOUTH
(AQUARELL VON S. E. CASTLE)



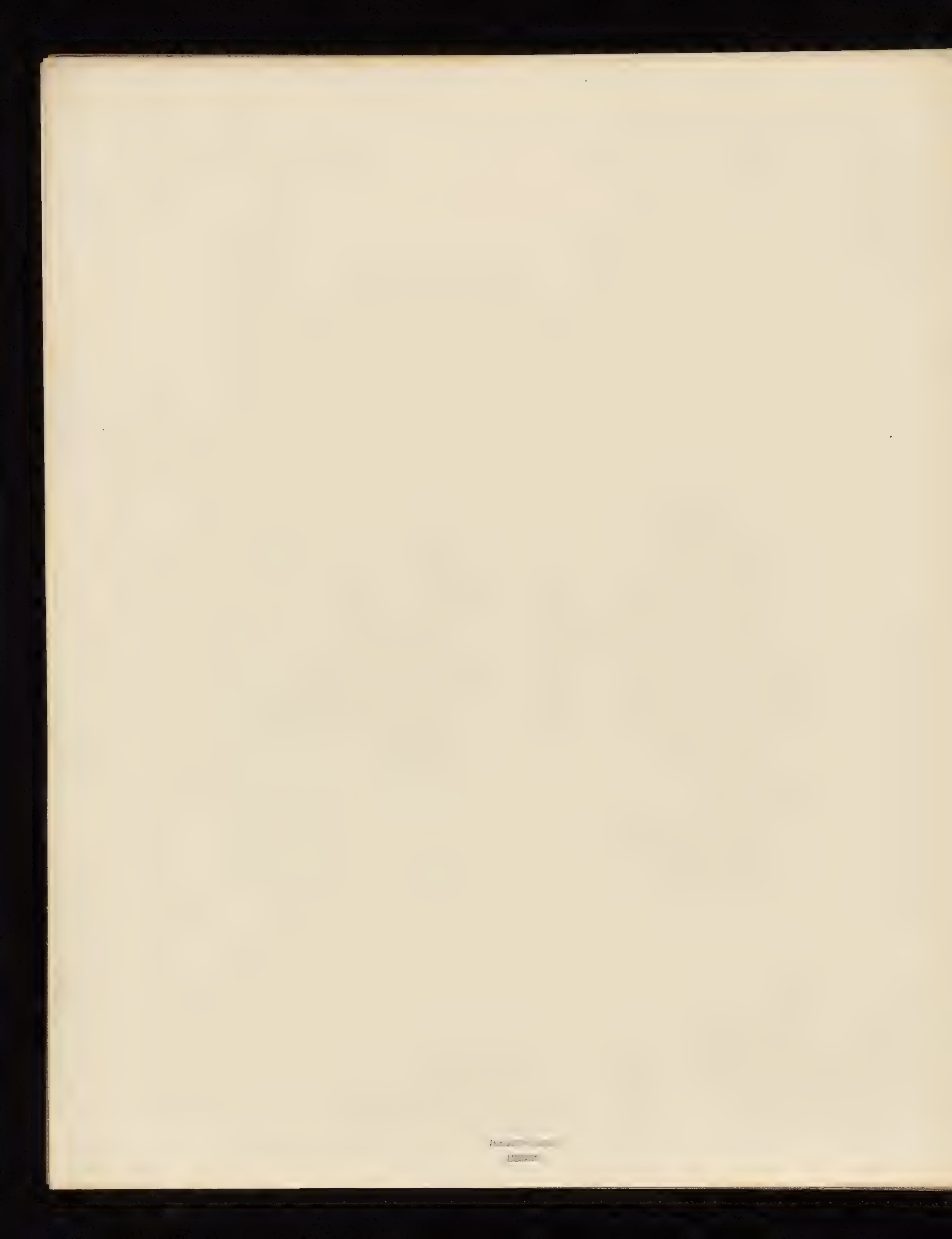




GESELLIUS LINDGREN & SAARINEN · HELSINGFORS
STUDIE ZU EINEM LANDHAUSE
(ENTWURF VON ELIEL SAARINEN)





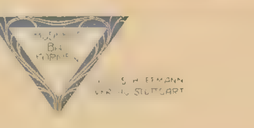






[illegible]

OTTOKAR NOVOTNY-PRAG
ENTWURF ZU EINEM MAUSOLEUM

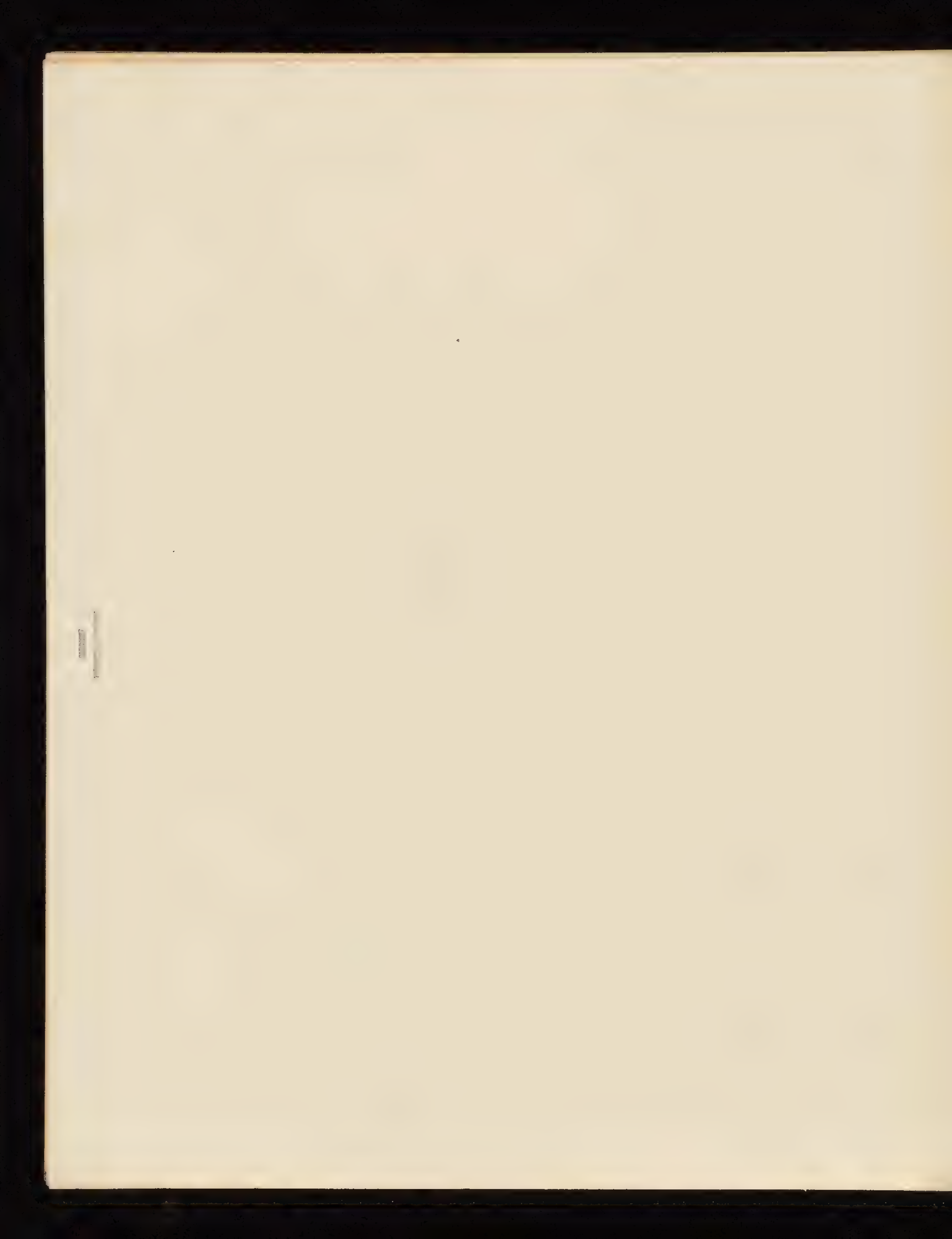




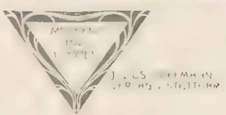




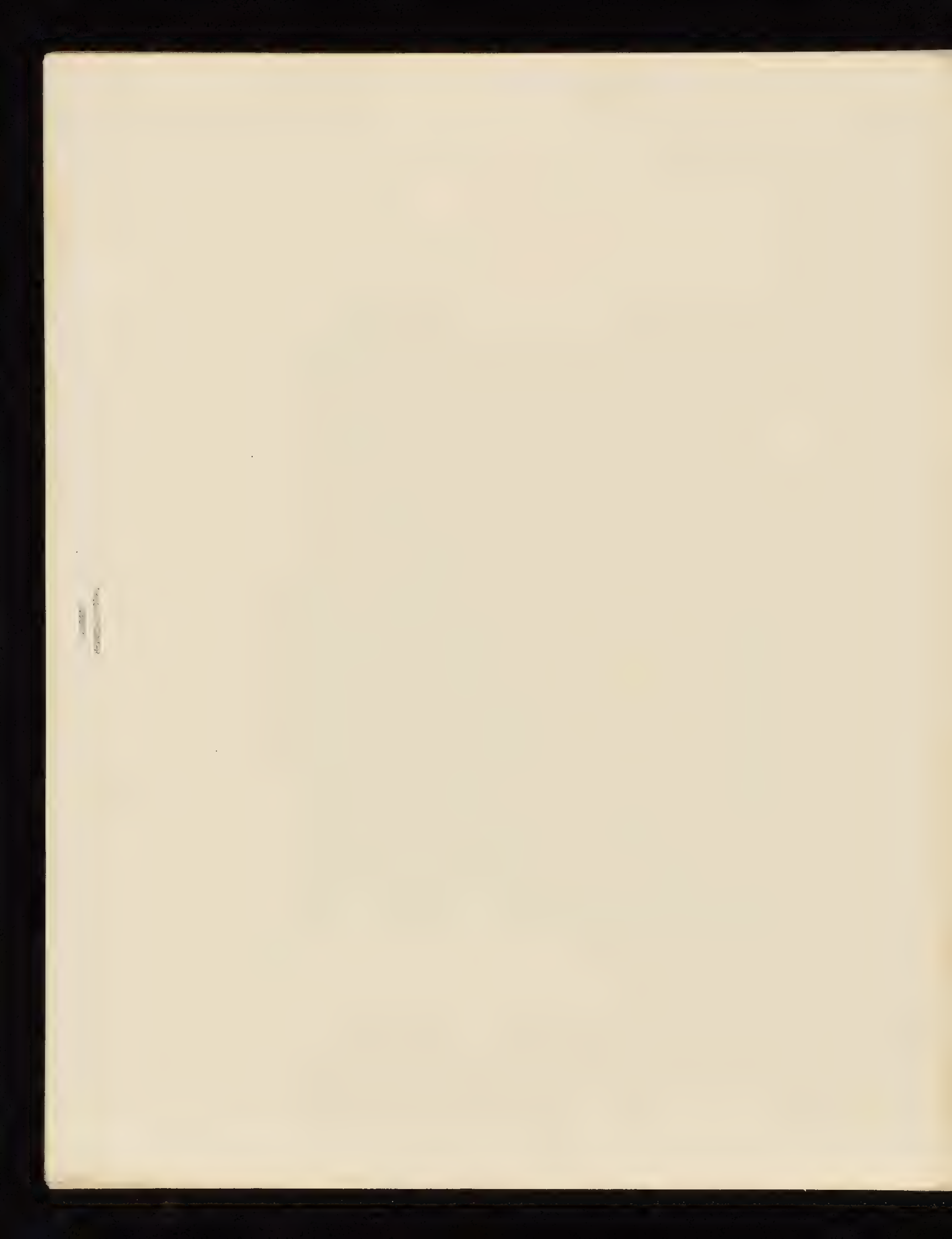
ALFRED COX · LONDON
HAUS IN BECKENHAM





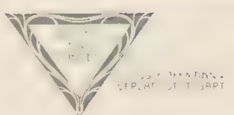


SPEISEZIMMER IN DER KRUPPSCHEN VILLA HÜGEL
(ARCHITEKT BAURAT MARX)
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG VON A. BEMBÉ, MAINZ





RICHARD SCHMIDT · DARMSTADT
STUDIE ZU EINEM WOHNHAUSE







PROFESSOR ALFRED GRENANDER · BERLIN
DIREKTORZIMMER DES MUSEUMS IN POSEN





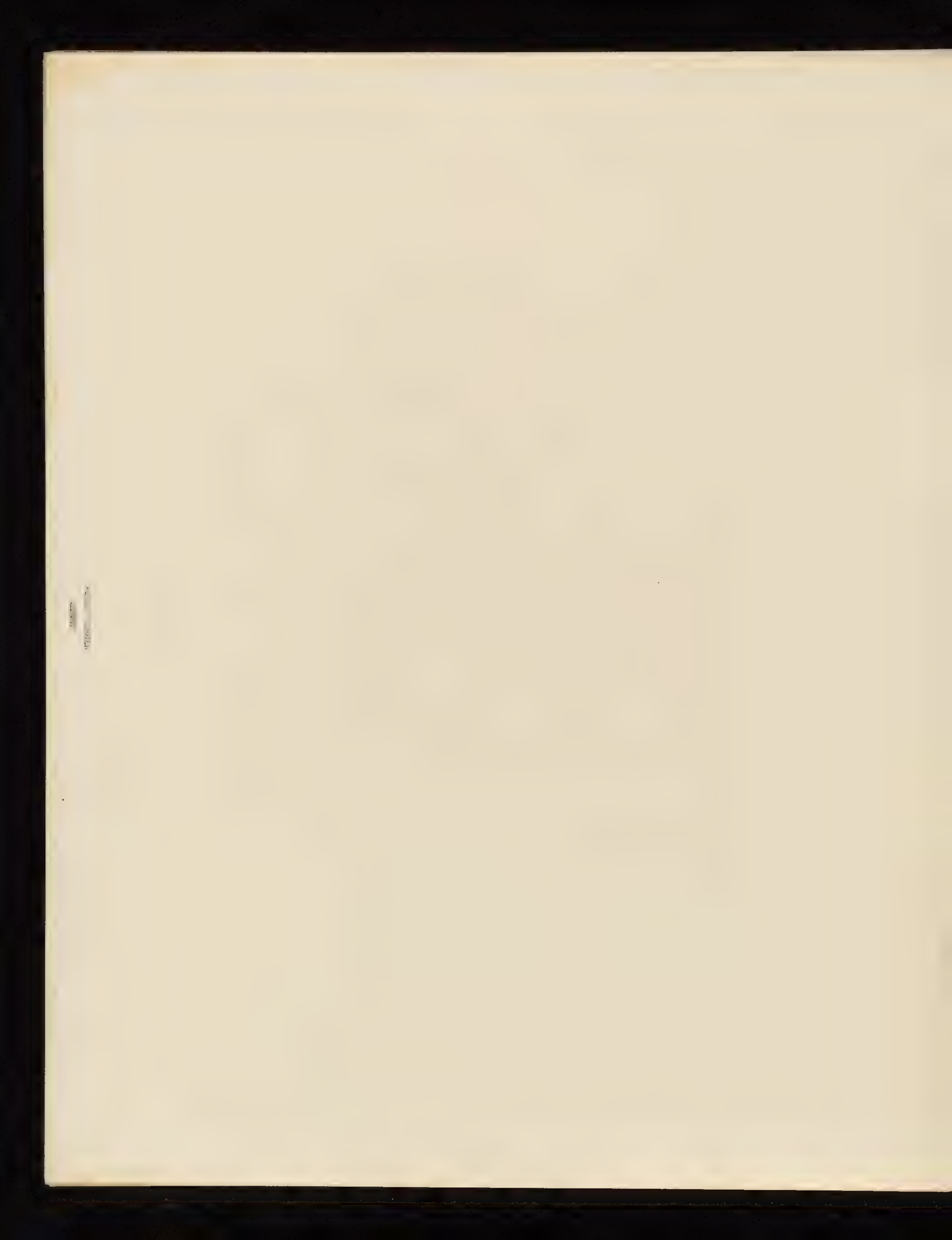


PROFESSOR ALFRED GRENANDER · BERLIN
ZEITUNGSHÄUSCHEN





PROFESSOR ALFRED GRENANDER · BERLIN
DIELE IN DER WOHNUNG PETROKOWSKI IN POSEN



MODERNE BAU-FORMEN

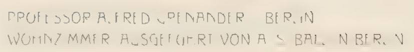
JULIUS HOFFMANN,
VERLAG, STUTTGART



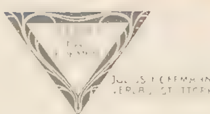
SPALDING & GRENANDER-BERLIN
LUTHERISCHE KIRCHE IN GUBEN

MUNZ & GEIGER STUTTGART





PROFESSOR ALFRED GRENANDER BERLIN
WOHNZIMMER AUSGEFÜHRT VON A. S. BALL IN BERLIN







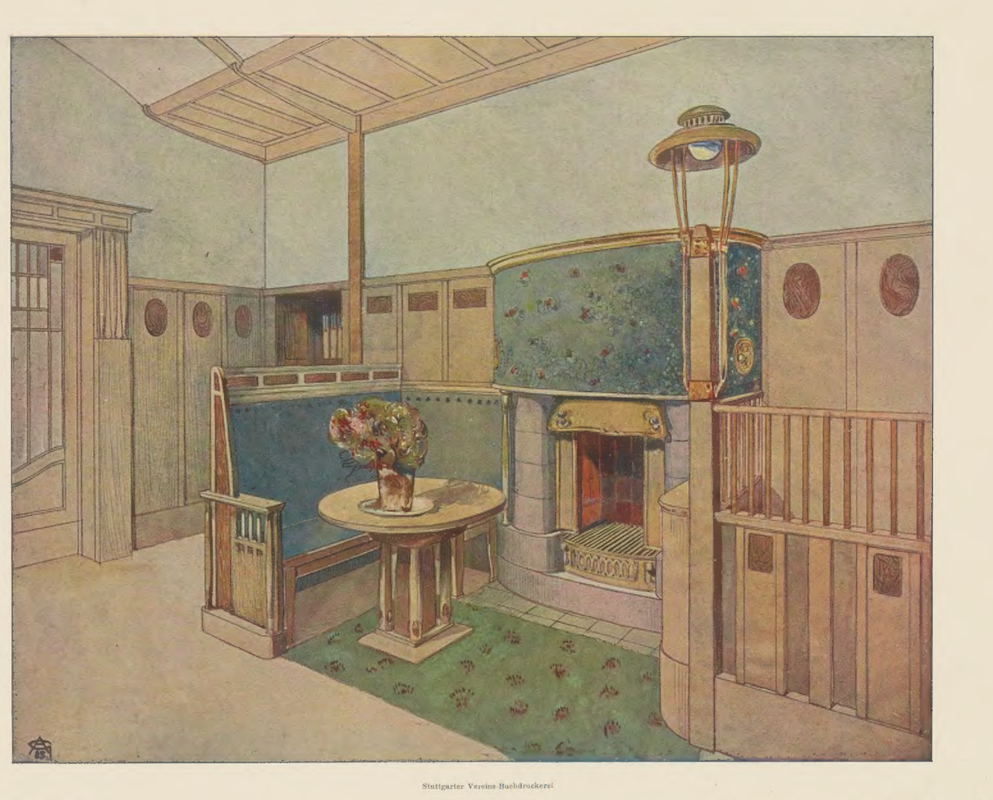
SPALDING & GRENANDER, BERLIN
LANDHAUSSKIZZE AUF DER INSEL HIDDENSEE







PROFESSOR ALFRED GRENANDER · BERLIN
DIELE IM LANDHAUS KRUSE AUF DER INSEL [illegible]



Stuttgarter Vereins-Buchdruckerei



PROFESSOR ALFRED GRENANDER · BERLIN
DIELE IM HAUSE KANTOROWICZ IN POSEN

